ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XII
1975

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Redacteur en chef adjoint: ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTERESCU
ION CANTACUZINO
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
MIHAI FLOREA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOȘARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

ION CAZABAN (Théâtre, Cinéma)
LUCIA ALEXANDRESCU (Musique)

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Théâtre, Musique, Cinéma, paraît une fois par an.
Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « ILEXIM — Serviciul Export-Import Presă », Boîte postale 2001, Calea Griviţei nr. 64—66, Bucureşti, România, ou à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucureşti, tél. 50.44.68.

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, Bucureşti, tél. 50.76.80
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XII, 1975

Problèmes de l'histoire du théâtre roumain contemporain 3
LETIȚIA GÎTZĂ, Fiches de travail pour une histoire du théâtre roumain contemporain 9
SIMION ALTERESCU, Essai de typologie de l'acteur contemporain 15
ANA MARIA POPESCU, La relation individu-société dans le drame social 21
VICU MÎNDRA, La poésie dramatique et sa nature scénique 27
LILIANA PAVLOVICI ALEXANDRESCU, Aspects de la scénographie dans la représentation des classiques 33

★

DINU CERNESCU, Quelques idées sur deux spectacles Shakespeare (notes d'un metteur en scène) 37
MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU, L'accessibilité de la musique — Nécessité et dénaturations 45
ANCA JALOBEANU, Recherches sur les formes-archétype dans la musique roumaine contemporaine 49
SPERANȚA RĂDULESCU, Significant specific composition devices in Paul Constantinescu's *Symphony in D* 55
ALFRED HOFFMAN, Charles Ives and the Romanian Musicians 67
ION CANTACUZINO, Introduction à *L'Histoire du cinéma en Roumanie (1896—1948)* 71

CHRONIQUE

Théâtre — Théâtrologie *(Medeea Ionescu)* 77
Musique — Musicologie *(Alfred Hoffman)* 82
Film — Filmologie *(Manuela Gheorghiu)* 87

TRAVAUX PARUS

Istoria Teatrului în România, tome IIIe *(Ileana Berlogea)* 91
Une collection théâtrale: « Masca » *(Eugen Nicoară)* 94

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 1–110, BUCAREST, 1975
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EUGENIA POPESCU-JUDETZ, *Dimitrie Cantemir — Cartea ştiinţei muzicii (Vasile Şirli)* 95
D. G. KIRIAC, *Pagini de corespondenţă (C. Stihi-Boos)* 97
GEORGE BREAZUL, *D. G. Kiriac (Elisabeta Dolinescu)* 101
CORNEL CRISTIAN, BUJOR T. RÎPEANU, *Dicţionar cinematografic (Olteea Vasilescu)* 102

Bibliographie: Théâtre — Musique — Cinéma 105

Disques de musique roumaine (Anca Jalobeanu) 108

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLÈMES DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

Le 14 et le 15 mai 1974 a eu lieu une session scientifique intitulée Problèmes de l'histoire du théâtre roumain contemporain, *initiée et organisée par le secteur de recherches théâtrales de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de Roumanie. La session — consacrée au XXX-ème anniversaire de la Libération de la patrie — a rassemblé les chercheurs scientifiques, historiens de théâtre, universitaires, sociologues, psychologues, esthéticiens, auteurs dramatiques, critiques de théâtre et protagonistes de Bucarest et de la province. Les travaux de la session ont mis en relief le saut qualitatif accompli par le théâtre roumain dans les années du socialisme, sa profonde pénétration dans les masses et son impressionnante affirmation sur le plan international. Les communications, d'une grande diversité, ont analysé les divers aspects de l'histoire du théâtre roumain contemporain. Les débats ont envisagé les problèmes de la méthodologie de l'élaboration d'une histoire du théâtre roumain des trois dernières décennies; on a parlé de la relation entre le texte dramatique et le spectacle, du rôle créateur qui revient au metteur en scène, à l'acteur, au scénographe; on a analysé la chronique dramatique comme source documentaire pour des synthèses historiques, on a effleuré les problèmes ayant trait à la psychologie de l'acteur, à l'analyse structurale du texte et du spectacle, à la recherche sociologique de la dynamique et de la structure du public.*

La communication de Letiția Gîtză s'intitulait Fiches de travail pour une histoire du théâtre roumain contemporain *(voir p. 9). Elle fut suivie et complétée par celle de Ion Pascadi,* Une Histoire contemporaine du théâtre est-elle possible? *où nous trouvons des affirmations comme celles-ci: « nous ne saurions écrire une histoire du théâtre qu'en partant de notre actuelle perspective, des connaissances et des moyens dont nous disposons ici et maintenant». Le conférencier a souligné les caractéristiques et les exigences d'une histoire contemporaine du théâtre (l'intégration de l'art théâtral dans le contexte social et culturel de l'époque, la nécessité de faire des investigations dans sa « dynamique interne» par rapport « à ce qui l'a précédée et ce qui suit», investigations réalisées « à travers le prisme de nos conceptions d'aujourd'hui ‹ . . . › qui ne soient pas l'œuvre d'un muséographe, mais d'un esthéticien»). L'auteur a passé en revue les difficultés rencontrées dans l'activité du chercheur (comme par exemple celle d'une reconstitution historique; celle de « trouver des points de repère relativement fixes» dans une vision à la fois synchronique et diachronique du phénomène théâtral; certaine précarité d'informations concernant les activités composantes du processus d'élaboration du spectacle; la difficulté, enfin, de « surprendre la ligne de démarcation entre le spectacle théâtral et le spectacle de la vie»). Les conclusions ont souligné la nécessité de préparer d'abord les éléments indispensables pour une future histoire du théâtre contemporain.*

Pour le sociologue Pavel Câmpeanu, le spectacle théâtral apparaît comme « une association humaine avec une structure et des fonctions spécifiques. L'essence de cette association est représentée par l'action programmée de la construction d'une expérience humaine simulée et par la perception de cette construction à mesure qu'elle s'accomplit. ‹ . . . › Considéré comme un système, le spectacle théâtral se définit, en premier lieu,

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 3–8, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

par l'interaction de ces deux éléments: protagonistes et public (par protagonistes on désigne ici tous les facteurs qui ont été impliqués, du point de vue artistique dans la réalisation d'une performance scénique, sans tenir compte de la nature de leur contribution). Le champ de l'investigation, limité par la tradition à la scène, comprend ainsi la totalité de l'espace réel tout entier dans lequel se déroule le spectacle». A la différence du protagoniste, quand il s'agit du spectateur on doit tenir compte de la « synthèse de ses expériences pré-spectaculaires qu'il confronte avec ce qui se passe sur les planches. Cette confrontation a la signification d'une collision, dont les termes seraient: a) l'expérience fictive, inédite et b) l'expérience réelle, construite». L'exposé Un Rôle secondaire: le spectateur *a été le résultat des enquêtes et investigations sociologiques suivies, ayant pour but la découverte des « tensions» et difficultés qui se manifestent dans la relation entre le théâtre et son public, et surtout les « contradictions» qui l'influencent.*

Intéressé aussi par le rapport théâtre-public, et convaincu que « le spectacle théâtral soutient son public», de sorte « qu'on peut déduire le public auquel il fut dédié», Mihai Nadin a abordé un autre thème, en partant de la constatation que « tout théâtre est l'expression d'une rhétorique». Dans sa communication Le Théâtre — entre rhétorique et dialectique, *il a choisi « parmi les nombreuses déterminations, essentielles, <. . .> du phénomène théâtral, celle qui concerne le rapport entre la rhétorique et la dialectique dans la réalité même du spectacle, rapport hautement significatif, reflétant non seulement la finalité de l'art théâtral, mais aussi son conditionnement social et historique, le degré d'auto-détermination de cet art». Après avoir défini les concepts et la relation qui existe entre eux, la tâche de l'histoire du théâtre roumain contemporain serait d'« analyser le type de rhétorique (dans le sens scientifique, établi d'avance, du concept) spécifique pour nos spectacles». Sans vouloir établir une hiérarchie ou opposer rhétorique et dialectique, on peut, quand même, distinguer une dramaturgie de la rhétorique et une autre de la dialectique, chacune avec ses périodes, chacune apportant son poids à la formation de l'image théâtrale. Par conséquent, il est naturel que la recherche découvre « les lois de codification employées, les relations qui ont existé entre la rhétorique du théâtre et celle des spectacles, quel a été le degré d'organicité de certaines formes», et qu'ensuite elle procède à « l'analyse de la structure de l'acte théâtral, dans sa qualité d'unité contradictoire». L'histoire du théâtre ne saurait plus être conçue comme un « inventaire», elle « doit expliquer pourquoi on a fait du théâtre et dire si le but que les créateurs se sont proposé à telle époque a été atteint et par quels moyens».*

Andrei Strihan a parlé de La Chronique dramatique, source documentaire de l'histoire du théâtre contemporain, *en essayant de montrer « comment on comprend, ou comment on devrait comprendre, le rôle de la critique dramatique afin qu'elle puisse servir à l'exégète d'aujourd'hui, et à plus forte raison à celui de demain, en tant que document capable d'être interprété le plus près possible de la réalité artistique et historique qui l'a engendré». Le conférencier a objecté à la critique dramatique de manifester de l'intérêt pour quelques composantes de la mise en scène au détriment des autres, de considérer le spectacle d'un point de vue unilatéral qui conduit à des appréciations inexactes, voire déformatrices (surtout en ce qui concerne le rapport texte dramatique-représentation scénique), d'escamoter l'univers des idées du spectacle et l'importance des facteurs extra-esthétiques. Il a fait ensuite un plaidoyer « pour la chronique qui joint la manière balzacienne de reconstruction du spectacle (jeu, espace, atmosphère, relations) à la souplesse conceptuelle et méthodologique, en lui conférant une valeur de document visuel, et en offrant ainsi à la recherche historique un point de départ sûr et compétent. En sondant le fait théâtral avec force de pénétration dans la technique et l'univers des idées offertes par le texte*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

littéraire et le spectacle, d'une claire et fondamentale perspective philosophique, sociologique, psychologique et esthétique, le critique confère à l'événement artistique concret la profondeur du raisonnement abstrait, et à la pensée abstraite la richesse vitale du concret».

Simion Alterescu a présenté Un essai de typologie de l'acteur contemporain *(voir p. 15).*

Une autre préoccupation de la session a été de passer en revue les continuelles recherches et innovations dans la structure de l'organisation du mouvement théâtral roumain, auxquelles correspond une large gamme de tentatives et d'expériences sur le plan artistique, les nombreux succès enregistrés par nos théâtres, dont la valeur a été reconnue au-delà des frontières (ainsi que l'a souligné Mihai Florea dans sa communication Une page de l'histoire du théâtre contemporain: la décennie 1964—1974). *Tous ces succès démontrent le haut degré atteint aujourd'hui par l'art du spectacle roumain qui pourrait constituer la matière d'un cours pour les étudiants de l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale» (comme le prouve la communication de Eugen Nicoară,* Le Théâtre contemporain dans la perspective de l'enseignement théâtral.).

Mircea Mancaș présenta un commentaire succinct des Mutations dans la conception théâtrale contemporaine.

On débattit ensuite quelques aspects essentiels de notre dramaturgie, que l'on ne saurait plus envisager séparément, mais seulement dans le contexte de la littérature dramatique universelle et à travers les éléments permanents ou inédits qu'elle dévoile dans l'intégrité de son évolution. Ce fut le thème de l'exposé de Eugen Onu sur La Dramaturgie roumaine actuelle entre les filiations et l'inédit. *L'auteur choisit la méthode comparatiste: « approcher l'œuvre d'un écrivain de celles des esprits créateurs apparentés < . . . >, comparer deux ou plusieurs créations du même auteur, écrites dans des périodes historiques et littéraires différentes < . . . >, juger des modalités et des tendances en se situant sur des positions comparatistes».*

Ana-Maria Popescu nous a proposé comme sujet d'un débat La Relation individu-société dans le drame social *(voir p. 21).*

Le drame social ne fut pas le seul à avoir son exégèse dans le cadre de la session; le drame historique actuel nous fut présenté par Ion Zamfirescu, dans son rapport Nouvelles appréciations sur le drame historique. *Ses conclusions nous offrent le tableau de la dramaturgie historique roumaine, dont le « paysage d'ensemble <est> riche et révélateur. Nous y trouvons, dans une consonance vive, communicative, des données se rattachant à la forme de vie dans notre univers roumain ainsi que des données ayant trait aux problèmes de notre époque en général. Le tout est parcouru d'un souffle innovateur, voire révolutionnaire. Disons plutôt: le tout est imprégné d'un esprit révolutionnaire implicite, avec des ouvertures et des débats d'idées, avec des confrontations dialectiques, avec des observations tenant d'abord de la nature ou de la profondeur des choses et ensuite seulement de leur agrégation extérieure. D'où le fait que ces productions contiennent toute une gamme d'implications et de perspectives: tradition et modernité, description et interprétation, caractère autochtone et universel, vision romantique et expression réaliste, personnages individuels et personnages collectifs, situations d'ordre contemplatif et situation incitant à l'action. Le tout < . . . > réalisé avec de soudures et des interpénétrations intimes, à une température élevée et humanisante de la culture».*

Véritable introduction à une nouvelle section de la session, l'exposé de Traian Șelmaru, Le Spectacle — acte de foi et de communication, *met dans un rapport direct les succès remportés par la scène roumaine au cours de ces trois décennies avec la position marxiste, le niveau de conscience politique, l'attitude esthétique et civique manifestés dans la création des gens de théâtre.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vicu Mîndra a parlé de La Poésie dramatique et sa nature scénique *(voir p. 27).*

Camil Petrescu, avec sa « pensée esthétique cohérente et systématique », fut un dramaturge de l'intensité des révélations dans la conscience. Medeea Ionescu a présenté sa contribution théorique — de précurseur — riche en conséquences artistiques (Camil Petrescu et la nouvelle direction dans la théorie du théâtre).

C'est dans la même section de la session, abordant directement, dans tout ce qu'ils ont de concret, l'ensemble des problèmes de la recherche de l'art du spectacle (comme on vient de voir: les rapports entre la création scénique et le texte dramatique, l'importance des options théoriques), que se situe la communication de Claudia Dimiu sur Le Théâtre et la presse, *où l'on met en évidence le rôle des rubriques spécialisées, tant au moment de leur parution que plus tard, lorsque les historiens devront y dépister des détails (sur les acteurs, la scénographie) moins relevés par la chronique ou dans la présentation de manifestations théâtrales ayant une plus ample audience (par exemple, le théâtre télévisé ou radiophonique).*

La Psychologie de l'art de l'acteur: structure artistique et orientations méthodologiques *constitue un exposé synthétique des conclusions théoriques et méthodologiques accumulées depuis voilà bientôt une décennie de recherches effectuées par les psychologues Gh. Neacşu et Stroe Marcus, qui se sont proposé — dans les limites de temps disponible — de « mettre en relief le caractère spécifique de la contribution des recherches de psychologie de l'art, quelques points de contact avec les disciplines esthétiques et quelques perspectives pour mettre en pratique leurs résultats ». Les auteurs démontrent que « le caractère spécifique de l'art dramatique, lorsque ce dernier aborde la personnalité de l'acteur créateur, consiste à déceler les indicateurs psychologiques de la structure artistique, les modalités d'interrelations de ces indicateurs au cours du processus de création, en figurant les types cognitifs-créatifs d'acteurs ». La communication s'est engagée dans cette voie, en relevant les principes méthodologiques et la technique propres à la psychologie, dans le but de détacher l'indicateur fondamental* — la capacité d'incarnation scénique — *et les deux indicateurs spécifiques* — capacité de transposition *et* capacité d'expression scénique — *chacun étant minutieusement représenté par un nombre de paramètres. Si l'on admet une certaine spécificité de la structure psychique en fonction du domaine de manifestation — pour les acteurs l'indicateur propre serait la* « projectivité » *(« capacité de préfigurer les éléments du mouvement scénique par une autoprojection dans le rôle »). Le psychologue intervient afin que « les particularités de la démarche créatrice de l'acteur » puissent être « examinées d'une manière plus aisée et individualisée ».*

C'est d'un autre point de vue, historique et surtout esthétique, que fut examiné et présenté par Anca Costa-Foru un thème intéressant: De la Parodie dans l'interprétation de l'acteur. *Ayant proposé un groupement des comiques (qui peut être effectué en tenant compte de plusieurs aspects — celui de la* finalité du comique: *« le rire indulgent » et « le rire qui compromet et qui détruit »; de* l'attitude de l'acteur vis-à-vis du rôle: *« l'interprétation fidèle et sincère, qui suppose une identification », et « la parodie »; de* l'expression scénique de l'acteur: *« le comique chargé, ostentatoire » et « le comique discret, contenu »), groupement qui ne saurait se maintenir, naturellement, dans des catégories fixes, définitives ou exclusives, le commentaire s'est concentré sur la parodie dans l'interprétation, avec ses caractéristiques (distanciation, lucidité, jugement de valeur évident), avec de nombreuses références à ceux de nos acteurs grâce auxquels cette « tendance » devient illustrative aussi bien pour « l'anticonformisme de nos jours » que pour « la force morale acquise par l'humour ». Certains des spectacles auxquels se référait Anca Costa-Foru pour démontrer « la variété et la liberté d'expression de l'humour roumain », reviennent au cours de l'exposé de Ileana Berlogea* (Le Théâtre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

roumain contemporain dans le contexte du théâtre européen) *où il est question des grands succès de notre art scénique en dehors des frontières, par lesquels notre culture théâtrale s'est imposée, une fois de plus, en tant que partie intégrante de la culture théâtrale universelle.*

La conception et la vision des metteurs en scène ont eu une importance particulière dans l'évolution du théâtre roumain des dernières décennies. Leur apport créateur s'est avéré décisif, d'une grande originalité. C'est ce dont se préoccupe Andrei Băleanu dans un Argument pour une recherche du caractère spécifique de l'école roumaine de mise en scène. *Ayant évoqué ses conditions concrètes de développement, il caractérisa l'école roumaine de mise en scène par son « réalisme métaphorique », quoique pour arriver à une définition « plus ample, plus exacte et plus détaillée » il faudrait étudier « la correspondance entre l'art de la mise en scène et l'époque qui l'a engendrée, sa modalité spécifique de répondre aux nécessités artistiques et sociales, les racines qu'elle a dans la tradition nationale et universelle; ses relations avec les autres arts — et en premier lieu avec ceux qui participent directement à la création de l'acte scénique: la littérature dramatique et les beaux-arts; l'histoire vivante de la création scénique des dernières décennies; la position spécifique de la mise en scène roumaine dans le contexte actuel des recherches et des expériences théâtrales sur le plan international ». On voit donc que ces suggestions méthodologiques ont joui d'une certaine permanence dans le cadre de la session.*

L'apport de nos metteurs en scène à l'originalité, à la personnalité et à la spécificité spirituelle imposées par le théâtre roumain, fit également l'objet de l'exposé de Natalia Stancu-Atanasiu, même si le domaine abordé s'est limité aux Options créatrices dans la mise en scène des classiques. *Des spectacles nombreux et inspirés avec les pièces de nos auteurs classiques (Vasile Alecsandri, Caragiale, Delavrancea, Davila) se sont avérés pour leurs réalisateurs « une modalité généreuse pour fixer, pour modeler du point de vue esthétique la physionomie de leur époque, pour formuler de graves interrogations en ce qui concerne l'avenir, de jeter des ponts non seulement entre le présent et le passé mais aussi entre aujourd'hui et demain ».*

« Pour synthétiser, les perspectives de faire valoir la dramaturgie classique sont multiples et dans un étroit rapport de conditionnement réciproque:

— d'ordre général, philosophique; l'influence du matérialisme dialectique et historique, de l'humanisme socialiste modifient en même temps que la vision sur le monde, la conception de la nature et de la fonction de la dramaturgie et du théâtre;

— d'ordre esthétique — au niveau de l'œuvre littéraire; on réexamine diversement, d'un écrivain à l'autre et même d'une œuvre à l'autre, le rapport entre réalité et fiction, la situation et l'univers intérieur des personnages, l'essence des conflits. De même: le type de convention littéraire.

Le texte est rapporté à la réalité sociale-historique et le climat idéologique qui l'a déterminé aux intentions du créateur. On découvre les valeurs objectives, à la fois essentielles et contemporaines. On cherche les subtiles dimensions esthétiques des textes pour servir à de nouvelles exégèses littéraires et à de nouvelles structures scéniques;

— d'ordre esthétique — au niveau de la mise en scène. Les spectacles assument et renforcent la fonction naguère réservée à l'écrivain. Un nouvel accent axiologique se fait jour, qui exprime le désir de transformer 'l'esthétique théâtrale en action sociale' ».

Le même thème, mais examiné sous un autre angle — de la scénographie —, préoccupe aussi Liliana Alexandrescu Pavlovici, dans son exposé intitulé Aspects de la scénographie dans la représentation des classiques *(voir p. 33)*.

L'étude du rapport concret entre le texte dramatique et la représentation (Chițimia, *de Ion Băieșu, au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ») a conduit Roxana Eminescu à l'élaboration d'un* Modèle structural pour

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'analyse du spectacle. *Si la perspective dont on fait l'analyse apparaît avec clarté dès le début, déclarée: « l'intégration du spectacle théâtral dans le processus général de communication, son interprétation comme* message — *transmission d'une information par l'intermédiaire d'un sytème complexe de signes, audio-visuel: mimique, geste, forme, couleur, son, parole, avec un haut degré de redondance », ainsi que l'étude du spectacle « comme une traduction du texte dans un ensemble significatif de nature diverse » — l'analyse proprement dite qui suit et par laquelle (ayant choisi une* isotopie, *dans l'acception de A.-J. Greimas), nous sont dévoilées les discordances de conception et de perspective de la mise en scène, cette analyse (elle-même une quintessence) ne saurait être résumée. Après avoir appliqué, au cours de cet exposé, — avec les moyens de l'analyse structurale — la recherche au spectacle existant, préparant de la sorte des éléments pour de futures synthèses historiques, dans la dernière communication de la session,* La Mémoire de l'événement scénique, *Ion Cazaban a étudié la manière dont furent conservées dans la chronique théâtrale les images des spectacles d'un passé récent, en tenant compte du fait que « les indices sur les images du spectacle nous parviennent toujours par médiation, après avoir été filtrées par le chroniqueur au point de vue culturel et axiologique. Ce que nous tenons pour sources documentaires ‹ . . . › est formé à l'origine de réponses propres, engagées, professionnelles, à la sollicitation du spectacle. Elles signifient (il serait à souhaiter) non seulement* une prise de connaissance *mais aussi une* preuve de conscience ».

Les communications présentées ont suscité de nombreuses interventions — de la part des cadres universitaires, des esthéticiens, sociologues, psychologues, dramaturges, créateurs et critiques de théâtre —, interventions axées surtout sur les problèmes de l'utilisation des méthodes modernes de recherche du phénomène théâtral contemporain, sur certains aspects du théâtre considéré comme acte de communication.

A la fin des débats ont pris la parole Simion Alterescu, chef de la section de recherches théâtrales, et Răzvan Theodorescu, directeur adjoint scientifique de l'Institut d'histoire de l'art.

Par l'ampleur et le sérieux des débats, la session de la section de recherches théâtrales — déjà à sa deuxième édition, la première datant de 1971 — constitua un moment important de la vie scientifique de l'Institut d'histoire de l'art, ses résultats étant de nature à contribuer à l'éclaircissement de problèmes tenant aussi bien de l'histoire que de la théorie théâtrale roumaine actuelle et démontrant la possibilité de l'élaboration d'une histoire du théâtre roumain contemporain, *ainsi que d'une histoire* contemporaine *de ce théâtre.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FICHES DE TRAVAIL POUR UNE HISTOIRE DU THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

Letiţia Gîţză

Ce qui suit représente le résultat d'essais nécessaires pour reconsiderer la méthode de notre spécialité, au moment où [ayant clos, avec l'étape de l'entre-deux-guerres, les trois volumes de *Istoria teatrului în România* (L'Histoire du théâtre en Roumanie)] nous sommes arrivés à jour, aux problèmes d'histoire du théâtre contemporain. Habitués à nous adresser à l'histoire en tant que science du passé, le changement de perspective du champ historique entraîne naturellement à sa suite des modifications dans le statut de la recherche. Sensibilité à la chronologie, technique narrative, poursuite linéaire de l'évolution — autant de pratiques de l'histoire traditionnelle, héritées du positivisme —, cessent d'opérer avec les mêmes résultats. L'histoire contemporaine ne saurait être de l'histoire qu'en tant que nous projetons le présent dans le passé. L'instant présent entre immédiatement dans l'histoire, l'instant vécu hier est tout aussi vivant dans la conscience du présent. Il en résulte un sentiment insolite d'intimité avec le temps, la distance nécessaire à la contemplation est annulée, l'histoire est continuellement intégrée dans l'Histoire. Témoins et partie dans ce procès inédit, nous comprenons que l'histoire n'est plus réduite à une seule dimension, qu'elle se déroule sous nos yeux sur un double plan, dans le temps et dans l'espace, que l'histoire ne saurait plus être expliquée uniquement à travers des séries et des successions mais aussi à travers des ensembles et des structures. Faute de repères auxiliaires pour l'étape contemporaine dans l'histoire générale, ou dans l'histoire des autres arts — également en cours d'élaboration —, nous avons eu recours à la méthodologie d'autres domaines de recherches: à la « logique du vif », aux problèmes de philosophie de l'art, de théorie littéraire et d'esthétique générale. Conçue en tant qu'organisme vivant, l'histoire obéit aux lois d'organisation de la matière vivante; chaque niveau étudié suppose forcément deux plans d'analyse, l'un sur la verticale et l'autre sur l'horizontale, l'équilibre de chaque moment de l'évolution n'étant rien d'autre qu'une incessante dialectique de la permanence et des variations, de l'identité et des différenciations. Structure et évolution, donc, selon le célèbre généticien François Jacob; structure et genèse, selon un autre éminent penseur de notre temps, l'esthéticien G. Lukács — qui explique la structure de toute activité spirituelle à travers son histoire, à travers ses facteurs déterminants [1] —, synchronie et continuité selon W. Tatarkiewicz — autre grand nom de l'esthétique contemporaine, qui considère l'objet esthétique sous le rapport d'une multiple dualité [2]. Nous avons appelé aux résultats des dernières recherches de l'esthétique en Roumanie, essayant de nous inscrire, en conformité avec « le plaidoyer » de I. Ianoşi, dans cette conception philosophique totalisante qui envisage le monde « comme un gigantesque enchevêtrement de relations mobiles et stables et qui considère la zone artistique du monde dans ses assemblages dialectiques, poursuivant ses explications assemblées » [3]. Et, naturellement, nous avons eu recours à un matériel documentaire précieux, offert par la critique théâtrale de la dernière trentaine d'années, de même que nous nous sommes utilement adressés aux études de théâtrologie roumaine et étrangère parues également dans

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 9—14, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cet intervalle. Des aperçus plus amples ou plus restreints réalisés jusqu'à présent dans notre littérature de spécialité concentrent leur intérêt sur tel type de spectacle ou sur tel genre dramatique, d'autres restreignent leur recherche à l'activité d'une seule génération, d'autres passent en revue les événements d'un certain intervalle. Des précisions argumentées ont été faites en vue de définir soit un « style contemporain » dans l'art du spectacle, soit un « concept roumain de théâtralité ». On a élaboré des fiches de création, des biographies d'artistes, des analyses de styles distincts dans l'art scénique et dans la littérature dramatique, on a lancé des questionnaires afin de surprendre le pouls d'un moment déterminé dans l'évolution de notre art théâtral. Une perspective kaléidoscopique extrêmement intéressante du phénomène qui, même assemblée, ne fait pas l'histoire. Le besoin d'un principe intégrateur se fait sentir. Dans cette époque préoccupée de synthèses et d'ensembles, le structuralisme, dans la mesure où il est — ainsi que le considère Jean Starobinski — « instrument de déchiffrement de notre époque », pourrait en offrir une solution. Une autre solution pourrait être trouvée chez R. Wellek, théoricien notoire de la littérature universelle, qui propose de rapporter le processus historique à un système de normes, en détachant ces repères du contexte même de l'histoire. L'échelle des valeurs est, elle aussi, empruntée à l'histoire. La période apparaît de la sorte comme une section de temps dominée par un système spécial d'idées normatives, saisissable dans la pratique artistique; l'évolution peut être discernée en poursuivant la déchéance de ces conventions et l'apparition d'autres, nouvelles: « l'épuisement d'un code rend nécessaire l'apparition d'un autre ». Enfin, une autre solution pour comprendre l'époque, la « durée vivante » de l'histoire dans son incessant mouvement, nous est offerte par A. Thibaudet, dans sa fameuse théorie sur la division en périodes d'après les générations, méthode séduisante à cause de son rapprochement au rythme de la vie historique, à la succession de nouveaux potentiels esthétiques, de nouvelles énergies vitales. Cependant, quel qu'en soit le critère de systématisation adopté — les structures, les unités de temps ou les générations — l'opération n'en demeure pas moins une inévitable opération méthodologique: « Concevoir la continuité signifie la compartimenter dans des divisions qui existent en nous, pour notre commodité », mais ces essais d'isoler certaines unités dans le flux du temps représentent « l'une des ambitions les plus belles et les plus fertiles de la critique professionnelle ».

Dans une récente étude sur l'évolution de l'art de la mise en scène on tentait une systématisation du matériel par la conjugaison des trois critères mentionnés plus haut, en observant simultanément le phénomène roumain dans ses « ensembles cohérents et significatifs », dans des divisions de temps et par générations, sans pour autant négliger le cadre idéologique commun à l'intérieur duquel se développe notre mouvement théâtral entier, sans omettre d'une période à l'autre le prolongement de codes esthétiques pour ainsi dire épuisés, et, surtout, sans perdre par cette systématisation les attributs significatifs des personnalités artistiques, sans que leur œuvre, c'est-à-dire le spectacle — création unique et non répétable — perde tout autant son cachet d'originalité. Celles-ci furent les suggestions de principe, les intentions sur le plan théorique. On peut affirmer dès à présent que, conformément à des normes et à des valeurs surgies de l'histoire et imposées par la réalité, on a pu suivre, dans l'évolution de cet art, trois ensembles intimement structurés, correspondant à des successions historiques, chacun directement rattaché à une autre génération de créateurs: une première période, qui commence tout de suite après 1944, avec des metteurs en scène venant de l'étape antérieure, promoteurs du processus de ré-orientation du théâtre roumain, au cours de ces

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

années, sous le signe d'impératifs concrets, immédiats, et qui, au point de vue du style, est soumise aux rigueurs d'un réalisme compris comme phénomène de reflètement; une deuxième période, qui commence avec les années 1956—1958, avec l'affirmation des premières séries de diplômés de la Faculté de mise en scène; période qui débute par l'offensive de la re-théâtralisation du théâtre et par une constante tendance à réévaluer le contenu de la notion de réalisme: période caractéristique par une nouvelle direction dans l'analyse du texte dramatique soumis à un multiple réseau d'interprétations, période qui engendre dans les rangs de cette génération des profils distincts d'animateurs, des conceptions originales sur l'esthétique de l'art du spectacle, des styles de mise en scène brillants; et une troisième période, à partir des années 1966—1968, avec la génération de la « dernière vague » laquelle, solidaire avec la génération antérieure, dont elle adopte intégralement les conquêtes, se penche avec prédilection sur les vertus du langage scénique pour communiquer les significations de l'acte dramatique, une génération qui continue et fait accroître de plus en plus l'intérêt pour la science dans l'activité scénique et qui dans ses déclarations de programme annonce en perspective des mutations radicales; des énoncés selon lesquels « la théorie précède l'expérimentation et la science prend le pas sur l'inspiration » [4].

On avait tenté une histoire de la mise en scène roumaine contemporaine, par l'extrapolation du présent au passé, en partant du stade des accumulations actuelles, de la perspective de ce moment de cristallisation des résultats théoriques et pratiques, angles d'ouverture vers d'autres expériences; convaincus que ce qui a été réalisé de plus précieux dans la création des dernières 30 années s'est transmis d'une génération à l'autre, en accord avec la remarque du physicien G. Thomson que « ce qui a été ajouté à nos connaissances par une génération ne devient moins important, moins fondamental, moins révolutionnaire lorsque sa place est prise par une autre génération » [5]. On avait essayé de configurer les ensembles mentionnés en tenant compte des rapports: *structure et genèse*, *structure et fonction*, mais aussi des rapports *structure et valeur* et *structure* et *essence*. La perception phénoménologique de l'objet de l'étude entre également dans le champ de référence de la recherche et une étude sur l'art de la mise en scène doit envisager, dans la même mesure, la spécificité du langage de cet art, l'autonomie du spectacle en tant qu'œuvre d'art. L'esthétique marxiste reconnaît l'impossibilité de parler aujourd'hui de l'art « sans connaître l'immanence des œuvres », mais celle-ci doit être complétée par « la perception de leur transcendance sociale » [6], ce qui va de soi, la mise en scène s'intégrant dans les positions les plus avancées de notre idéologie théâtrale, le spectacle théâtral ayant pour principal but de transmettre son message artistique et social parmi les rangs du public. Comme toute science, l'esthétique du théâtre contemporain commence par définir ses termes; « toute science part de ces concepts » [7]. Et c'est le moment de remémorer ici que les metteurs en scène ont une importante contribution en ce sens, dans la mesure où ils éclaircissent certaines notions fondamentales pour l'esthétique actuelle de notre art scénique. Le réalisme et la relation entre tradition et innovation, le nouveau concept du théâtre et du nouveau langage théâtral, les nouveaux rapports entre le metteur en scène et l'acteur, entre le texte dramatique et l'espace scénique, entre le spectacle et le public sont des problèmes qui concernent de près la conception de la mise en scène contemporaine. Cependant, dans la terminologie de spécialité ont pénétré au cours de ces dernières 30 années quantité de mots inédits, des expressions totalement inconnues jusqu'à cette date, d'autres inutilisées dans une étape antérieure ou employées avec une autre signification. Avec l'apparition des nouvelles structures dramatiques et des nouvelles

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

théories sur la création scénique, leurs définitions aussi entrent en circulation: théâtre épique, théâtre de l'absurde, anti-théâtre, théâtre pauvre, théâtre de la cruauté, théâtre-document et théâtre-collage, happening et d'autres. Qu'entend-t-on aujourd'hui par théâtre politique, si des spectacles de cette catégorie ont été réalisés avec *Le Cas Oppenheimer*, avec *Le Vicaire* et avec *Le Pouvoir et la Vérité*, mais aussi avec *L'Ombre* et *Troïlus et Cressida*, mais aussi avec *Mesure pour mesure* et *Hamlet ?* Qu'entend-t-on aujourd'hui par théâtre populaire, ayant naguère seulement la signification de théâtre folklorique, si dans la liste des spectacles de cette catégorie figurent *l'Alouette* et *Le Bain*, *Sweik pendant la deuxième guerre mondiale*, *Léonce et Léna*, *L'Agneau enragé* et *Scènes de carnaval ?* Qu'entend-t-on aujourd'hui par théâtre réaliste? Une attitude de création ou la mise en scène d'une dramaturgie de l'immédiat reflètement? Quel sens doit-on accorder au théâtre traditionnel? La « proportion d'or » du rythme et de la mesure est-elle encore nécessaire dans des spectacles tels *Une lettre perdue* ou *Trois sœurs*, repris sur la scène du Théâtre National? Que signifie aujourd'hui le « théâtre total », si un spectacle tel *Comme il vous plaira* se proposait de « mettre en valeur, au point de vue théâtral, toutes les significations du texte et toutes les disponibilités de la scène »? Si un spectacle comme le fut *Le Roi Lear* aspirait à une communion intégrale avec le spectateur, à capter « l'homme total » par l'incitation spontanée des facultés intellectuelles et sensorielles, de la raison et des tensions affectives? L'infini de la valeur esthétique résulte — selon Paul Valéry — de l'infinité du caractère plurivalent des expériences subjectives. Le théâtre total signifie-t-il uniquement la « bio-mécanique » et des acteurs gymnastes ou bien est-ce un théâtre saturé, plurivalent pour ce qui est de la charge du message et du pouvoir de communication de celui-ci? Qu'entend-t-on par « démythiser » le théâtre ou, au contraire, par rendre au théâtre son caractère magique? Que signifie une mise en scène « dénotative » et que signifie une mise en scène « connotative »? Ce sont des questions qui se posent tout naturellement au théâtre de cette étape, ce sont des termes que l'on adopte nécessairement, ce sont des problèmes objectifs, inévitables, avec lesquels notre théâtre se trouve confronté et vis-à-vis desquels les créateurs opèrent d'une façon sélective, en adoptant ou en rejetant la formule, en adaptant ou en modifiant sa signification en fonction des conditions de notre milieu social et culturel, en fonction de leurs disponibilités artistiques, de l'entière structure cognitive dans laquelle il sont intégrés. Il se produit aussi, dans l'art scénique de cette étape, la « synthèse spécifique » dont parle C. Noica, ainsi que cela est toujours arrivé dans l'histoire de l'art et dans l'histoire de la langue et de la culture roumaine dans son ensemble. La synthèse représente chez nous — conclut, à juste titre l'auteur du livre *Creație și frumos în rostirea românească* (Création et beau dans la parole roumaine) — une fusion et non une composition. Non pas un synchrétisme ou une harmonisation, mais plutôt une « harmonie nouvelle, une nouvelle tension, une nouvelle sollicitation spirituelle » [8]. On joue les pièces de Brecht et d'Eugène Ionesco, dans cette « synthèse spécifique », on joue *Rosmersholm* et *Les Troyennes* et *Les Camérstes* dans cette « harmonie nouvelle », on joue le théâtre de Shakespeare, de Büchner et Gogol dans une « tension nouvelle », dans une « sollicitation spirituelle nouvelle ». Une forte orientation réaliste de la création scénique — dimension ininterrompue dans l'évolution du théâtre roumain depuis ses origines jusqu'à ce jour —, une école d'art dramatique d'une extrême vitalité, prodigieuse quant à la substance des tempéraments et à la diversité des talents, une conception scénique originale, d'une grande mobilité, exercée dans un répertoire très différencié, lucide et assumant ses responsabilités lorsqu'elle aborde l'inédit, voilà autant de qualités qui rendent possible

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la « synthèse spécifique », qui rendent possible le modelage du spectacle roumain en accord avec une spiritualité propre, avec les nouvelles conquêtes de la science et de l'art contemporain. Parce que l'innovation n'est pas incompatible avec la tradition, parce qu'en innovant on atteint généralement, dans une perspective renversée, les sources primordiales de la création. Toute l'histoire du théâtre européen de la première moitié de ce siècle, marquée par le pathos de la re-théâtralisation, est l'histoire d'incessantes explorations dans les couches profondes d'une tradition locale ou dans la matière du spectacle demeurée pure, inaltérée, du théâtre exotique traditionnel. Toujours en consonance avec les problèmes de l'époque, la mise en scène roumaine de l'entre-deux-guerres parcourt le même chemin des recherches innovatrices. Les réalisations, trop peu connues aujourd'hui, de metteurs en scène tels Soare Z. Soare, V. I. Popa, A. I. Maican et I. Sava, pionniers de notre mouvement de re-théâtralisation, structurent une esthétique nouvelle dans l'art du spectacle roumain.

Une tradition de l'innovation. C'est avec cette tradition que se rencontrent à travers les décennies les innovateurs de nos jours; leurs solutions s'inscrivent sur une ligne de continuité d'une clarté frappante. Cependant, de mettre en scène un spectacle en le stylisant et de le jouer dans le style de la *Commedia dell'arte*, comme ce fut le cas de *Volpone*, dans la mise en scène de V. I. Popa, d'exploiter la signification symbolique du masque, comme le fit Sava, dans *Macbeth*, de faire « du théâtre dans le théâtre», comme dans *Henri IV*, monté par A. I. Maican (pour ne citer que les dernières mises en scène révolutionnaires de ces exponents de l'art scénique entre les deux guerres mondiales), ne signifie pas nécessairement une continuité. Celle-ci se maintient plutôt sur le plan spirituel dans la tradition d'une pensée innovatrice, dans le fanatisme avec lequel on défend un principe, dans la perspective dans laquelle on poursuit une idée, un programme artistique.

Ceux-là furent les problèmes plus spéciaux de la recherche au moment où celle-ci inscrit ses démarches dans le cadre d'une esthétique qui considère le théâtre comme un *art réaliste* et le théâtre comme art engagé, le théâtre comme *instrument de connaissance* et le théâtre comme *moyen de communication*. Ceux-ci sont, jusqu'à présent, les résultats. Il reste encore beucoup à faire. Mais, tout d'abord, nous avons l'obligation de doubler notre qualité de chercheurs avec celle d'observateurs directs du phénomène théâtral. L'histoire d'un siècle et demi de théâtre roumain est redevable à la critique. Nous sommes entrés dans une étape fondamentalement nouvelle, dans laquelle nous sommes les contemporains des événements qui seront consignés. Nous savons gré à la critique actuelle pour ses exégèses réalisées avec talent et avec un haut degré de professionnalisme et dans lesquelles sont soulignés les moments cruciaux dans l'évolution de notre art scénique; cependant, nous avons le sentiment d'être frustrés, dans notre qualité d'historiens, lorsqu'il s'agit d'opinions critiques déformatrices, unilatérales ou totalement négatrices, de certaines appréciations, faites au nom d'idées préconçues, de traditions mal comprises, d'un conservatorisme buté. Et, inévitablement, nous devons penser à nos études antérieures, basées presque en exclusivité, en ce qui concerne la documentation, sur la critique dramatique du passé. Que de fautes grossières nous avons dû commettre en utilisant des appréciations possiblement erronées! Nous sommes aujourd'hui dans la situation de confronter nos opinions avec les appréciations de la critique courante, nous sommes à même de formuler nos propres jugements de valeur. Or si nous nous trompons, nous nous trompons sous notre propre signature. Nous devons donc reconsidérer le statut de notre profession et donner un sens nouveau à la notion de recherche.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un esprit d'une haute érudition, tel René Wellek, remarquait avec humour que si quelqu'un va au British Museum consulter un livre rare, on dit qu'il l'étudie, mais s'il possède ce livre chez lui dans une édition populaire, on dit qu'il le lit. Se rendre à la Bibliothèque de l'Académie ou à la Bibliothèque universitaire et se documenter sur la presse d'une période déterminée est sans doute un travail de chercheur. Fréquenter le théâtre, suivre avec régularité les spectacles ainsi que les répétitions, représente toujours un travail de chercheur, voire une recherche active, en contact direct avec le phénomène vivant, une recherche particulièrement fertile tenant compte des futurs résultats de synthèse.

En parlant de la manière dont sont rédigées les histoires littéraires et d'art, R. Barthes notait quelque part que ces histoires mettent à jour une somme d'informations très amples et d'un haut intérêt général mais que, d'habitude, ce qui leur échappe c'est l'œuvre même. C'est vers une histoire des œuvres, vers une histoire de l'art du spectacle que s'achemine en perspective notre recherche.

Notes

[1] Voir G. Lukács, *Estetica*, tome Ier, Bucarest, 1973, p. 627.

[2] Voir W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Varsovie, 1970, p. 32.

[3] Voir I. Ianoşi, *Pledoarie pentru Filozofia Artei*, in *Estetica filozofică şi ştiinţele artei*, Bucarest, 1972, p. 56.

[4] Voir la réponse de Alexa Visarion pour l'enquête *Pledoarie pentru un teatru al tineretului*, in *Scînteia tineretului*, 1972, septembre 19 et de A. Manea, *Experimentul teatral*, in Tribuna, 1972, septembre 14.

[5] George Thomson, *Inspiraţie şi descoperire*, Bucarest, 1973, p. 187.

[6] Voir M. Breazu, *Cu privire la obiectul esteticii*, in *Estetica filozofică şi ştiinţele artei*, Bucarest, 1972, p. 12—13.

[7] Voir G. Thomson, *op. cit.*, p. 72.

[8] Voir Constantin Noica, *Creaţie şi frumos în rostirea românească*, Bucarest, 1973, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ESSAI DE TYPOLOGIE DE L'ACTEUR CONTEMPORAIN

Simion Alterescu

Si l'on peut dire que l'histoire a souvent été une histoire du vainqueur, il n'est pas moins vrai que, maintes fois, l'histoire de l'art scénique a été celle des monstres sacrés. Toynbee affirme que l'objectivité de l'historien ne saurait s'exercer qu'en étudiant le phénomène de plusieurs points de vue, dont, au moins deux, antithétiques, et qu'elle se manifeste dans un processus de permanente confrontation de positions et d'informations contraires. Combien précaire serait l'image d'un art, exprimée par l'intermédiaire de quelques protagonistes et combien subjective, restrictive, la présentation univoque de personnalités artistiques s'il n'y avait pas l'histoire — une histoire qui soit idéocratique et mnémotechnique en même temps, qui établisse les particularités, sans négliger les modalités de structuration du phénomène.

En ce qui concerne le théâtre du passé, c'est l'information historique, complexe et élargie, qui a formé le matériel pour la reconstruction de l'acte artistique. Pour élaborer les trois premiers volumes de *l'Histoire du théâtre en Roumanie* nous avons recouru à la reconstitution de l'acte artistique par un contact indirect avec le phénomène étudié. Nous n'avons pu éviter un certain coefficient de subjectivité, malgré l'ampleur et la minutie de l'information historique. La supposition et l'intuition ont été, fréquemment, des instruments subjectifs, utilisés pour définir — du point de vue historique et esthétique — le théâtre de telle époque, pour préciser des caractéristiques communes aux typologies d'acteurs dramatiques, ou des particularités individuelles.

Ce sont peut-être de telles servitudes, imposées à l'historien d'art, qui ont incité Lucian Blaga de dire que « les traités envisagent leur objet sous une lumière multiple et changeante. Jouer aux perspectives, voilà un jeu au service duquel entrent les traités, qui est nécessairement éclectique » [1]. Mais aujourd'hui nous nous trouvons devant la nécessité d'étudier l'objet artistique contemporain. Nous avons à interpréter une histoire qui est en train de se constituer. La comparaison, critère majeur d'appréciation pour l'histoire du théâtre du passé, s'accompagne aujourd'hui d'un jugement de valeur né du contact direct avec le phénomène de création. Beaucoup d'entre nous se demandent s'il est possible d'élaborer une histoire du théâtre roumain contemporain, si l'on a assez de recul vis-à-vis de l'objet d'étude, si on peut réaliser la vision synthétique et l'exégèse analytique de trois décennies d'art théâtral. Mais, pour l'historien de théâtre contemporain, la difficulté ne réside pas dans la qualité ou dans l'extension de l'objet étudié. La décennie est un nombre tout aussi révélateur pour l'histoire de l'art que pour l'histoire politique et sociale ou pour l'histoire naturelle. Trois décennies de théâtre contemporain englobent une activité de création dont l'étude suppose un instrument de travail plus fin et plus précis, un sens de l'historicité plus aigu, afin de distinguer les lignes de force du développement du phénomène, de la délimitation des périodes et des étapes qualitatives d'évolution et, en même temps, une méthodologie plus strictement appliquée.

L'analyse de la donnée artistique peut être opérée avec beaucoup plus de profondeur, avec beaucoup plus de rigueur scientifique, puisque l'historien se refuse, dans une beaucoup plus grande mesure, à la

REV. ROUM HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 15—20, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

relativité de la critique impressionniste. Mettre en évidence les options artistiques, détecter leurs raisons d'existence, et, surtout, analyser les moyens d'expression ne sont pas des objectifs inédits pour l'historien de théâtre contemporain; mais, c'est pour la première fois que celui-ci se confond avec le récepteur de l'œuvre d'art et les tâches qui lui incombent dans la recherche en sont d'autant plus importantes. Son jugement historique même devient une option qui doit éviter le subjectivisme et les simplifications.

Ce n'est pas le programme de conception et la méthodologie de l'histoire de théâtre qui nous préoccupent, cette fois-ci, mais le seul aspect de l'obligation qui revient à l'historien d'étudier et de relever les structures artistiques, la nature de l'art de l'acteur, faute de quoi le théâtre ne saurait exister.

Considéré en soi, comme jeu, comme forme spécifique d'expression, ou bien sous l'incidence des implications sociales, l'art de l'acteur a été de tout temps et deviendra, surtout au cours des trois dernières décennies, « le produit du besoin de l'artiste d'exprimer ses tendances profondes, celles qu'il partage avec son groupe national ou social » [2]. Ce n'est pas un inventaire relatif de valeurs artistiques, nous obligeant, involontairement, d'établir des classifications conformistes, manichéistes, uniformisantes, qui serait à même de nous offrir une image réelle de l'acteur contemporain. Les acteurs ont conçu leur art en le rapportant à l'époque où ils ont vécu; ils ont constamment tenté de trouver le langage le plus convenable au répertoire: le drame héroïque — emprunté — des débuts, la comédie autochtone de Caragiale, le drame historique national et, ultérieurement, le théâtre psychologique et d'idées. L'activité de création de l'acteur contemporain a subi une révision des concepts (théâtre, théâtralité, tragique, comique, etc.); l'esprit critique dans l'analyse de l'œuvre représentée et dans le contrôle de l'acte de jeu s'est développé. Nous sommes tenus, donc, à considérer le phénomène théatral sous de multiples angles, mais, tout d'abord, du point de vue de l'acte de représentation d'un personnage en tant que processus d'apparition d'une substance éthique et sociale. Les efforts des gens de théâtre rejoignent l'idée de la *révivification des forces des acteurs*. Le théâtre, en tant qu'œuvre d'art, est le domaine du *jeu*, de la parole en action, il est l'acte commun de l'acteur et du spectateur, donc, l'évolution de l'art interprétatif, la typologie de l'acteur, est un problème de l'évolution du binome dialectique création-réception.

Le développement du théâtre subit l'influence des progrès sociaux, moraux et techniques de la société, du changement et de l'évolution du goût esthétique, des courants, des écoles ou des personnalités novatrices, des modifications successives et qualitatives de l'illusion dramatique. Il va sans dire que notre aperçu sur la typologie de l'art interprétatif des trois dernières décennies ne saurait énumérer la multitude de personnalités et générations de notre théâtre; nous serons obligés de nous en tenir à l'évolution des modalités théâtrales seulement.

La tentative de présenter les étapes principales de ce complexe processus qui est l'évolution de l'art de l'acteur impose un caractère spécialisé de la recherche, une préoccupation spéciale pour le langage artistique, l'analyse des implications de l'acte créateur et de ses processus évolutifs, aussi bien que des modalités de récepter l'œuvre.

Au cours des trois dernières décennies, le passage de l'acte réel au geste théâtral est conçu dans une nouvelle manière. On ne confond plus la sensibilité objective avec la sensibilité jouée. La tâche de l'acteur est de formuler des exemples qui agissent « sur l'imagination et l'émotivité, au-dessus du langage » [3]. Simuler une action réelle ne se réduit plus à copier la réalité, et le problème de l'acteur est d'augmenter le coefficient d'authenticité et de suggestion dans le processus d'appropriation du personnage.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C'est justement l'analyse de ce complexe processus qui conduit l'historien dans les voies les plus intimes de la création de l'acteur, dans les voies contradictoires des partisans de l'identification et des adeptes d'une composition consciente, intellectuelle, du personnage.

Les préoccupations des novateurs du théâtre contemporain se dirigent — comme toujours — vers l'alternative acteur intuitif ou lucide, émotionnel ou rationnel, vers le problème de la nature de la sincérité de l'acteur, des rapports entre l'acteur et le personnage ou les moyens techniques utilisés. Au lieu de déterminer une délimitation de la rhétorique et du naturalisme, au lieu de recommander une nouvelle esthétique de l'acteur, un renouvellement de l'art de l'acteur des anciennes générations, l'alternative exclusive théâtre d'identification — théâtre de représentation, manifestée dès le début de l'époque en question, a provoqué les excès du théâtre d'atmosphère qui ont prolongé, au-delà des limites historiques objectives, l'existence du théâtre naturaliste.

Au cours des 6e et 7e décennies, le théâtre s'achemine, peu à peu, vers un réalisme poétique. On établit maintenant une plus grande concordance entre le dramaturge, l'acteur, le metteur en scène et le public. Leur communication est fondée sur des affinités communes, sur une interprétation et une acception pareilles de l'esprit théâtral. Partisan du théâtre d'idées, du théâtre lucide, aux résonances dans la conscience du spectateur, l'acteur devient un créateur *de signes et de symboles* de communication qui s'harmonisent toujours davantage avec l'esprit de la collectivité. George Calboreanu, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, George Vraca, Ion Manolescu, George Storin, Sonia Cluceru, représentants des différentes hypostases de l'art de l'acteur fondé sur la diction, modifient leurs moyens artistiques, s'opposent « au respect des clichés, au manque d'initiative, à l'expression artistique simpliste ». Ils deviennent conscients du fait que « l'acteur doit trouver incessamment de nouvelles formes d'expression afin de réussir à saisir une réalité dans son mouvement révolutionnaire. Être dans l'aire des idées et des sentiments de la collectivité suppose aussi bien un enrichissement de la vision qu'un rajeunissement du vocabulaire artistique » [4].

C'est avec un sentiment de culpabilité de ne pas pouvoir englober la multitude des aspects et personnalités d'acteurs que nous allons citer, du moins en passant, ceux des acteurs de différentes générations qui marquent des étapes qualitatives fondamentales de l'art interprétatif: Eugenia Popovici, Ștefan Ciubotărașu, György Kovács, Fory Etterle, Dina Cocea, Tanți Cocea, Emil Botta, Radu Beligan, voilà autant d'acteurs ayant atteint à la plénitude de leur force créatrice, d'une remarquable conscience professionnelle, qui élargissent le cercle des artistes dramatiques qui ont *la culture du spectacle*, qui rapprochent l'art interprétatif du niveau des préoccupations intellectuelles et artistiques contemporaines. C'est grâce à leur apport que le théâtre roumain dépassait, vers la fin de la 6e décennie et le commencement de la 7e, « les journées pénibles que le réalisme avait connues lorsque son parent pauvre, très précaire et mesquin, compromettant, — la théorie de l''imitation', de la 'copie fidèle' — s'accrochait à lui » [5]. L'abandon des stéréotypies, des clichés, du critère de la spontanéité va de pair avec la tendance des acteurs à découvrir un système de signes, correspondant au nouveau théâtre, au moyen duquel on pourrait obtenir, dans la représentation, « une réaction humaine vraiment contemporaine, qui se développe à l'intérieur de cadres tout à fait réels » parce que le monde du théâtre n'est pas un monde de l'imitation mais « de l'imagination et de la fantaisie, dans lequel la réalité subit des transformations » [6].

On sollicite, maintenant, les ressources profondes de l'acteur, sa capacité imaginative, l'amplification du rôle de l'improvisation, la révision du rôle de l'émission vocale, du mouvement et du rythme dans

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la nouvelle technique d'interprétation. La personnalité de l'acteur acquiert d'autres dimensions et valeurs. Dorénavant, il est difficile de faire une distinction entre le tragédien et l'acteur de comédie. La place de l'acteur de genre est définitivement prise par l'acteur de composition parce que, selon la nouvelle mentalité de création, il n'y a plus de personnage à ne pas exiger une composition. Dans le théâtre roumain contemporain, ce moment marque le rejet de la rhétorique et du style cérémonieux, la mise en valeur des grands acteurs dans le répertoire classique et moderne par le développement du sens théâtral, le contrôle du *temps scénique*, le démenti du maniérisme et de la modalité unilatérale de jeu. Le jeu de l'acteur subit maintenant — surtout chez les jeunes générations — « la censure d'un sens vigilant de la vérité qui ne permet plus des tons ou des gestes puisés dans les accessoires des conventions rhétoriques mais dans la plus stricte et spontanée température des ressources intimes » [7].

Un autre aspect particulier du théâtre contemporain est la formation d'ensembles (équipes) d'acteurs groupés selon leurs affinités de création. La diversité des personnalités d'acteurs ne saurait être une entrave à la formation des collectifs animés par un puissant esprit d'équipe, de véritables laboratoires où chaque acteur déploie son activité. Le phénomène est connu dans notre théâtre dès la formation des premières compagnies dirigées par: A. Davila, Tony et Lucia Sturdza Bulandra, Victor Ion Popa. Aujourd'hui encore, les acteurs ont découvert dans ces collectivités, des conditions spéciales de création, engendrées par la communion de conception et de méthode. La constitution de ces ensembles (Le Théâtre de Comédie, dirigé, lors de sa fondation, par Radu Beligan, Teatrul Mic, dirigé par Radu Penciulescu, Le Théâtre Lucia Sturdza Bulandra, dirigé par Liviu Ciulei, le Théâtre de la Jeunesse — Piatra Neamţ — dirigé par des metteurs en scène comme Radu Penciulescu, Aureliu Manea, Alexa Visarion, etc.) prouvait, dès les années '60, que l'art scénique entrait dans une nouvelle phase où les éléments de valeur de la jeune génération ont été assimilés eux aussi. Ce sont justement ces collectifs qui ont réalisé beaucoup de spectacles parmi les meilleurs de la dernière décennie, qui ont présenté des formes des plus variées de répertoire et qui ont formé des acteurs modernes, dans l'esprit d'une forte théâtralité et du renouvellement des modalités d'expression interprétative. De tels collectifs aspirent, avec passion et persévérance, au retour aux sources poétiques, par l'intégration de l'acteur dans la synthèse du spectacle. Ces « équipes » ne se sont pas bornées à réaliser une communion humaine seulement, elles ont réussi, également, à accomplir une communion idéologique et esthétique, telle qu'on la retrouve dans les compagnies dirigées par Planchon, Strehler, Brook ou Eugenio Barba. « Il n'y a que la vérification des formules découvertes en commun — faite par le même groupe de gens, sous la même direction, dans un espace de temps ininterrompu, qui puisse engendrer des courants, des styles et des écoles nationales de théâtre à résonance et validité internationales » [8].

L'évolution et la diversité de l'art de l'acteur contemporain témoignent de la façon dont les caractères d'un nouvel art s'organisent, au cours des années, dans des créations de plus en plus spécifiques et variées. Est-ce qu'on peut parler, donc, de l'apparition d'un nouveau style de théâtre? Ou bien s'agit-il d'une stylistique de l'art théâtral contemporain, conditionnée par sa *morphologie*, par sa *syntaxe*, par sa *linguistique* ? Est-ce qu'il y a un style unitaire de notre époque à l'intérieur duquel se développent de multiples styles personnels? Si nous envisageons le style en tant qu'expression des traits artistiques propres à une nation, à une époque donnée, on peut certainement parler d'une modalité stylistique qui procède des aspirations et de l'idéal esthétique de notre société. Dans le théâtre, plus que dans d'autres domaines, l'évolu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tion du style ou des styles est un problème du rapport dialectique entre la création et la réception de l'œuvre d'art.

On peut surprendre les contours du nouvel art d'interprétation si on envisage la préoccupation qu'on accorde à l'expression réaliste. Le style du théâtre contemporain, en tant que mode d'expression, est engendré par la dramaturgie représentée, par la façon dont le spectacle est conçu, par la modalité de jeu, par les moyens techniques que l'acteur subordonne à son intelligence scénique, à son émotivité, à sa spiritualité et à sa corporalité, pour construire la convention scénique.

Les modalités d'expression des acteurs de nos jours témoignent des infinis moyens de la symbolique contemporaine de l'acteur. L'acte de jeu de l'acteur moderne s'avère un attribut de l'imagination, de l'improvisation, de la tendance à fixer, dans des images réelles, la poésie dramatique. C'est une imagination dynamique du corps, de la voix, des gestes, de la respiration, qui sollicite, pendant l'acte de représentation, les dispositions ludiques foncières de l'acteur.

« Il est difficile d'établir des critères pour classifier les acteurs contemporains, groupés selon les styles et les écoles, parce que, de nos jours, la diversité typologique des artistes dramatiques est trop grande. Si, dans le passé, de telles tentatives aboutissaient aux dichotomies dépourvues de souplesse, à la division des acteurs en partisans de l'identification ou adeptes de la composition rationnelle, il y a, aujourd'hui, beaucoup de modalités de conjuguer, dialectiquement, le théâtre d'identification et le théâtre de représentation »[9].

On ne saurait plus préciser la personnalité des acteurs en se rapportant à des modalités bipolaires, parce qu'elle se déplace entre des genres et des techniques multiples, elle se manifeste par la variété de la représentation des caractères, par l'ambivalence du tragique et du comique, par la fusion du rationnel et de l'intuition.

Il y a, dans le théâtre contemporain aussi, des styles et des écoles interprétatives variés. Des parentés de conception et de méthode engendrent des familles et des groupes d'acteurs. Les écoles de théâtre sont perméables, elles s'entrecroisent, mais elles ont en commun l'expression synthétique, la tendance de stylisation et l'infinité de nuances. L'acteur de nos jours a beaucoup plus de possibilités de convertir la poésie dramatique en une poétique nuancée du jeu scénique.

En parlant de la variété infinie des typologies d'acteurs, Tudor Vianu affirme « qu'elle ne saurait rendre inutile l'effort de maîtriser celles-ci du point de vue intellectuel ». Tout en groupant les acteurs selon des affinités et des similitudes de structure, l'analyse du processus de création décèle des différenciations typologiques et individuelles. Les critères qui pourraient servir à relever les typologies des artistes interprètes sont nombreux. Il y a des acteurs qui se rattachent au type de création inspirée (Nicolae Bălțățeanu, George Constantin) ou à celui de la création laborieuse (des « miniaturistes » comme Nicolae Tomazoglu, Jenică Constantinescu, Marin Moraru ou Virgil Ogăşanu) ; il y en a qui relèvent du genre de la création nettement affective ou bien de celui de la création rationnelle ; des artistes poussés par l'intuition, la spontanéité et la fantaisie (les acteurs qui « préfèrent interpréter plutôt que d'imiter et transfigurer plutôt que d'interpréter » [10]) et des artistes imaginatifs qui s'adonnent à la stylisation, chez lesquels les fonctions expressives et la composition sont prédominantes (Radu Beligan, Gheorghe Dinică, Olga Tudorache).

Il serait possible d'établir encore d'autres typologies, selon le critère du talent, de l'importance accordée aux moyens d'expressivité scénique ou bien des indicateurs de la structure artistique : l'intuition, la profondeur psychique, la fantaisie créatrice, la force d'expression [11]. La tentative d'établir une typologie des acteurs comporte donc l'étude de disciplines variées

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(psychologie, anthropologie culturelle, sémiologie) parce qu'elle impose la recherche des comportements psychiques et corporels, de gestes et de voix, de la force de transfiguration, d'improvisation et de spontanéité, aussi bien dans les cas moyens que dans les cas-limite.

Pour aborder le phénomène de théâtre contemporain il faut se servir d'une analyse plus spécifique et plus scientifique de la nature de l'art de l'acteur. On ne saurait établir une hiérarchie des valeurs et de leur nature artistique ou une typologie de l'acteur contemporain sans analyser intimement les processus de création, ordinaires ou expérimentaux. Nous pouvons affirmer avec Francastel que « l'étape purement physiologique de la culture est révolue ⟨ . . . ⟩ qu'on ressent, en même temps, la nécessité d'une étude des significations de l'art et d'une théorie des structures de la pensée esthétique, des typologies » [12].

Notes

[1] LUCIAN BLAGA, *Trilogia valorilor*, Bucarest, 1946, p. 533.

[2] TUDOR VIANU, *Postume*, Bucarest, 1966, p. 180.

[3] YVON BELAVAL, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 135, cf. J. DUVIGNAUD, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1960, p. 260.

[4] RADU BELIGAN, *Pretexte și subtexte*, Bucarest, 1968, p. 231.

[5] CAMIL PETRESCU, *Oglindire obiectivistă și imitație*, in *Teatrul*, 1956, nº 4.

[6] J. GROTOWSKI, cf. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Bucarest, 1973, p. 351—352.

[7] CRIN TEODORESCU, *Însemnări la trei spectacole cu temă eroică*, in *Teatrul*, 1958, nº 1, p. 47.

[8] CRIN TEODORESCU, *Repetițiile, laborator de verificare a soluțiilor*, in *Teatrul*, 1968, nº 8.

[9] SIMION ALTERESCU, *Nouvelles modalités d'expression de l'acteur dans le théâtre roumain contemporain*, in *RRHA*, 1974, tome XI, p. 30.

[10] TUDOR VIANU, *Estetica*, Bucarest, 1939, p. 359.

[11] GHEORGHE NEACȘU, *Funcția expresivității în arta actorului*, in *SCIA*, 1973, tome 20, nº 2, p. 135—142.

[12] PIERRE FRANCASTEL, *Realitatea figurativă*, Bucarest, 1972, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA RELATION INDIVIDU-SOCIÉTÉ DANS LE DRAME SOCIAL

Ana Maria Popescu

A de rares exceptions près, la littérature dramatique est — sous une forme ou une autre, depuis la plus simple, ouverte, à la plus complexe, voilée et insoupçonnée, — *aussi* l'expression artistique de la relation harmonieuse ou du désaccord total ou partiel de l'individu avec la société de son temps. Quels que soient l'époque historique, la méthode artistique, le courant littéraire, voire la mode, cette relation engendre ou influence, plus ou moins, le conflit dramatique, sauf lorsqu'il s'agit d'une dramaturgie faite exclusivement pour le divertissement. Le théâtre exprime dans son langage spécifique les relations social-humaines existantes en réalité ; la littérature ne saurait être exclue de l'implacable dialectique de l'existence et si d'aucuns sont assoiffés de le faire « ils doivent s'attendre aussi à l'éventualité où, à minuit, quand leur sommeil sera peuplé de jeux agréables ou grotesques, quelqu'un viendra sonner très fort la cloche de la fatalité de la relation » [1]. Lorsque le dramaturge ne se préoccupe que d'une manière superficielle de cette relation, sans tenir compte des interrelations qui la composent, le premier pas vers une littérature schématique, dévitalisée, est fait. Réduite à un schéma, la relation individu-société peut tout au plus constituer l'ébauche d'un document social, mais ne saurait représenter une société et ses individus reflétés dans une œuvre artistique. Un univers humain riche et diversifié et une expérience sociale illimitée et continue sont intégrés dans cette relation. Elle exprime dans des formes multiples et sous des aspects variés ou cachés, l'adhésion intégrale ou partielle de l'individu à la société de son temps ; l'homme aspire à ce que son individualité devienne sociale, il est conscient de ne pouvoir atteindre à la totalité qu'en s'appropriant l'expérience d'autrui qui virtuellement est aussi la sienne. Mais la relation n'est pas bornée à ces liens fondamentaux, évidents. Le détachement de l'individu des buts de la société, son isolement, son inadaptation sont également des formes singulières, plus difficiles à détecter, de cette relation ; même la relation d'individu à individu part, atteint, passe ou s'interfère en telle circonstance, conjoncture ou moment historique avec la cause de la société, car « nous n'existons qu'à travers nos relations avec les hommes, la vie elle-même est une relation . . . le reste est mort et vanité » [2].

Dans une première étape — de 1944 à 1945 — les dramaturges, soit par désir d'exprimer d'une manière concluante et explicite le conflit social, son essence, soit parce qu'ils ne connaissaient que superficiellement les nouvelles relations, s'éloignaient rarement d'un certain schématisme ; le conflit, son développement suivaient avec fidélité un schéma qui divisait le monde et le théâtre en héros positifs et négatifs, aux réactions souvent identiques. Des pièces écrites au cours de cette période, la plupart ne présentent, après un certain temps — à de rares exceptions, tel, par exemple, *Omul din Ceatal* (L'Homme de Ceatal) de Mihail Davidoglu, — qu'une valeur de document, méritant, toutefois, à être prise en considération, puisqu'elle a permis cette accumulation d'expérience et de talent qui a rendu ultérieurement possible le saut qualitatif. La clarté de l'idée n'a pas toujours eu la couverture artistique nécessaire, d'un côté, parce que la tendance, la charge d'idées du drame, au lieu de ressortir des situations et de l'action, était

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 21–25, BUCAREST, 1975
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mise en évidence d'une façon expresse, la solution historique était offerte au lecteur et au spectateur sans aucun effort de sa part, d'un autre côté, parce que même les drames les plus importants datant de cette période ignoraient souvent la valeur du détail significatif et, en conséquence, limitaient l'univers des personnages, et de la pièce en général. Dans la plupart des textes dramatiques on poursuivait une idée didactiquement, afin d'établir avec exactitude la relation de l'individu avec la société de son temps. La tension dramatique des pièces de cette première période est déterminée par le *conflit unique* entre deux forces diamétralement opposées, choc qui pour la première fois en dramaturgie, exprime ouvertement l'opposition fondamentale existante dans la société et moins par la complexité des personnages et de leurs relations avec le milieu environnant, qui n'est nullement amorphe et uniforme, mais au contraire vivant et divers.

Avec le temps, une observation plus attentive de la réalité, l'abandon des clichés ont rendu possible un rapprochement des dramaturges avec une problématique sociale et humaine plus vaste, de même qu'une compréhension des relations multilatérales qui s'établissent dans le cadre d'une certaine société; la dramaturgie originale contemporaine s'achemine de la sorte vers la seconde étape de son évolution. Dans *Citadela sfărîmată* (La Citadelle démolie), par exemple, Horia Lovinescu surprend la relation individu-société sous des aspects différents, le conflit n'a plus une seule dimension, les relations des personnages entre eux et avec la société au milieu de laquelle ils vivent sont diverses, multiformes, modifiables, d'autres fois ils ont une relative stabilité. Il y a des personnages, comme, par exemple, la savante Dinescu, Matei, le séduisant locataire de la citadelle, Irina, Petru, qui se trouvent en des relations variées, parfois contradictoires, avec leurs semblables et avec la société. Dans le cadre de ce processus complexe leur personnalité est précisée et définie, leur évolution suivie avec un remarquable intérêt, cependant que Dan, honnête et bien intentionné, et la maîtresse d'école communiste Caterina n'ont point d'individualité distincte et ne représentent que la charpente du personnage, sa fonction dramatique — fonction par ailleurs importante dans la pièce puisqu'elle modifie de façon fondamentale les relations de certains personnages avec d'autres et même avec la société (ainsi par exemple, Petru et Irina) —, sans se détacher du type conventionnel respectif, ce qui fait que leur évolution et leur destinée seront moins intéressants et moins convaincants au point de vue artistique. Pour nous rendre compte de l'extrême diversité avec laquelle peut être exprimée la même relation individu-société il suffit, par exemple, d'analyser en parallèle les personnages qui sur tout le parcours de la pièce gardent une conception et une attitude constantes en ce qui concerne la nouvelle société; Matei, intellectuel raffiné et subtile, Adela, affairiste vénale et sans scrupules, Costică, politicard improvisé, monsieur le conseiller Găttescu avec deux « t », Grigore Dragomirescu, avocat retraité et sénile, amateur de décalcomanies, et Marie-Jeanne, épouse de Costică et maîtresse en titre de Găttescu. Chacun d'eux a une façon à lui de se manifester, une « expression personnelle du personnage dramatique » [3], chacun exprime d'une manière adéquate ces pensées et sentiments qu'il est seul à pouvoir afficher dans des situations données.

On ne saurait établir des démarcations rigides quand au moment à partir duquel le schéma initialement établi a été transgressé, de même que l'on ne saurait consigner une évolution dans une unique direction préétablie. La dramaturgie écrite au cours de cette seconde période est plus riche, plus variée, les relations des personnages entre eux et avec la société sont différentes, aux implications multiples, mais ce n'est que réunies, que prises ensemble, dans un seul tout, qu'elles sont à même de refléter fidèlement une partie du compliqué univers social et humain d'une

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

étape historique. La totalité du processus historique de transformation et de consolidation d'une société se reflète dans la conscience des individus et se traduit d'une façon ou d'une autre dans leurs actions, soit par l'intégration, soit par l'inadaptation. L'intégration et l'isolement ne sont que les deux aspects extrêmes de la relation individu-société, parmi de nombreuses autres possibles. Et même ainsi, à l'intérieur de la notion d'isolement, l'un sera l'aspect relevé dans *Iona*, de Marin Sorescu, et l'autre dans *Iertarea* (Le Pardon) de Ion Băieşu, de même que autre sera, évidemment, la substance dramatique des pièces, l'intégration, l'adhésion à la vie de la nouvelle société pouvant être, selon le cas, mimée, comme chez les personnages des pièces: *Pur şi simplu o criză* (Tout simplement une crise) de Ionel Hristea, *Aceşti îngeri trişti* (Ces Anges tristes) de D. R. Popescu, *Camera de alături* (La Chambre d'à côté) de Paul Everac — ou bien constituer le ressort vital d'une existence, ainsi qu'il arrive dans les pièces: *Oricît ar părea de ciudat* (Aussi étrange que cela puisse paraître) de Dorel Dorian, *Ştafeta nevăzută* (L'Estafette invisible), *Ape şi oglinzi* (Eaux et miroirs) de Paul Everac, *Puterea şi adevărul* (Le Pouvoir et la Vérité) de Titus Popovici, *Matca* (La Source) de Marin Sorescu. Et les exemples peuvent être multipliés dans chacun de ces cas. La démarcation est par conséquent arbitraire, elle ne fait que créer la possibilité de suivre le texte à travers le filon du conflit principal. En définitive, ces relations sont beacoup plus complexes et s'influencent réciproquement. Chaque pièce présente aussi d'autres aspects, parfois même contradictoires, de la relation individu-société, autres que celles constituant le noyau principal du conflit.

Afin d'exemplifier les deux attitudes extrêmes, d'isolement ou d'adhésion de l'individu aux problèmes, aux événements et aux fins de la société de son temps, nous nous arrêterons à deux pièces de Marin Sorescu: *Iona* et *Matca*.

S'il est vrai que sous le signe de l'espèce l'homme se réalise par l'objectivation, sous le signe de l'individualité il devient accompli en se retrouvant soi-même ; l'objectivation — qui suppose un détachement de son propre être —, l'aliénation sont des phénomènes sociaux; la découverte, la redécouverte, la rencontre avec son propre être sont individuelles. La relation individu-société s'exprime dans *Iona*, tragédie moderne d'admirable synthèse artistique, grâce à ces deux élements, même si l'accent tombe le plus souvent sur l'introspection, sur une observation attentive et minutieuse de l'existence et des pensées d'un héros. Isolé du monde, sur mer, Iona implique le monde par ses pensées et ses actions; pensées et actions qui sont nées d'une expérience de vie à laquelle le personnage fait allusion et qui lui sert à des comparaisons, à des associations. Une soif impérieuse de connaître et de se connaître — son intérêt et sa curiosité sont tout le temps en éveil — déclenchent chez Iona un long et méticuleux processus de redécouverte de sa propre individualité, preuve d'une grande vitalité qui n'en exclut pas moins les incertitudes, l'équivoque, le doute. Incapable de vaincre les circonstances du moment, prisonnier de cette interminable file de « ventres » de baleines qu'il doit tout le temps éventrer, il lance, désespéré, un appel imaginaire: « Mère . . . il vient de m'arriver un malheur . . . Enfante-moi encore une fois » [4]. En se découvrant soi-même, avec ses aspirations, ses limites et ses fautes, Iona découvre l'univers — avec lequel il entre de la sorte une fois encore en relation — qui n'est pas tel qu'il se l'était imaginé, mais qui peut et doit être perfectionné. Le long processus au cours duquel il se retrouve soi-même contient la révélation tragique de l'impossibilité d'atteindre à une liberté totale de l'individu, lequel, aussi fort que fût son désir, ne peut se situer en dehors de sa relation avec la société. Ce processus dramatique de la connaissance de soi s'achève sur le geste décisif du héros, geste

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qui dépasse la signification tragique et exprime la nécessité intérieure de Iona d'atteindre à une forme de connaissance nouvelle, l'incitant à tout recommencer. L'amplification, dans le sous-texte, du cadre social, qui devient le deuxième élément du drame et la réplique — de l'ombre — de Iona, est déterminée par l'acuité avec laquelle le héros vit, sur le plan de l'existence et de la conscience, le drame, par la signification sociale, philosophique et humaine de chaque geste, de chaque pensée, dépendant fût-ce inconsciemment, de la société où vit ou dont s'isole le héros. C'est ce lien, parfois invisible, entre l'individu et la société, engendré par la dialectique intérieure des choses, qui établit l'équilibre entre les éléments objectifs et subjectifs du drame. La relation individu-société est en permanence présente dans la pièce, la recherche de soi s'accomplit souvent par rapport à l'univers d'outre-mer, la terre, qui vit dans Iona, dans ses pensées —, ceci en tant que modalité générale pour comprendre la substance de la pièce, car en tant que modalité particulière, spécifique, la pièce exalte l'énergie inépuisable de l'homme, qui n'est pas un objet.

L'idée de la pièce est impeccablement servie du point de vue artistique; la grandeur de la création du personnage dramatique, de l'incarnation dramatique de l'homme, dépend en premier lieu, ainsi qu'il en ressort de la pièce, de tout ce que l'auteur est capable de découvrir et de mettre en lumière de la réalité, à l'aide du personnage et du conflit ainsi que du fait que ces données et éléments réels correspondant, s'intègrent aux exigences intérieures de la forme dramatique pour laquelle a opté l'écrivain.

L'adhésion de l'individu à la cause majeure de la société, l'effort de chacun et de tous ensemble pour le déploiement et la consolidation de la nouvelle société, constitue la force motrice primordiale dont naît cette estafette — parfois invisible — qui unit, relie et porte plus loin l'esprit vivant, ardent d'une époque. Ce lien devient organique et inébranlable lorsque simultanément avec le développement de la société et dans le cadre de ce processus survient une possibilité — quelles que soient les difficultés rencontrées — d'affirmation totale et harmonieuse de la personnalité de chaque membre de cette estafette.

La pièce de Marin Sorescu, *Matca*, d'une profonde vibration artistique et d'une exemplaire force dramatique, prenant pour point de départ un cas exceptionnel — les inondations qui dans certaines régions du pays ont mis pour quelque temps en péril la vie d'une importante collectivité — exprime la beauté et la force indestructible de la solidarité humaine, forme essentielle de manifestation individu-société. Le cas concret a un si grand pouvoir de généralisation, que l'idée de la fusion de l'individu avec les buts de la société de son temps, née de la multitude des gestes importants et menus de l'héroïne et des autres personnages passagers, acquiert des proportions cosmiques. L'auteur, en décrivant le cadre initial de l'action, indique: « Irina, s'acheminant vers la maison, semble être la seule femme au monde. Ou bien la dernière femme enceinte, portant sur ses épaules l'immense souci pour la continuité » [5]. En bravant ce déluge, elle atteint difficilement la maison. Dans deux chambres voisines, séparées par une antichambre, Irina est en train d'accoucher et son père, Le Vieux, en train de mourir. Cette troublante scène prend des dimensions toujours renouvelées grâce à la conversation naturelle — à travers laquelle perce un humour fruste, fruit d'une sagesse populaire ancestrale — entre père et fille, liés non seulement par des sentiments puissants mais aussi par deux actes capitaux: la naissance et la mort. Et de même que Irina accomplit comme un rituel l'acte sur lequel se fonde l'humanité, de même Le Vieux attend sa mort dans la bière, placée à temps — à cause de l'inondation — auprès de son lit, et allume le cierge. C'est dans un autre registre dramatique, d'une étrange beauté, que se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

situe la scène suivante, celle de la veillée, dans laquelle sont mêlés jusqu'à la fusion les deux moments, celui qui ouvre et celui qui clôt l'existence humaine. Les trois personnages fabuleux, aux habits barriolés, aux masques grotesques, au langage débraillé, aux mouvements désordonnés, avec un humour atavique, agressif, sont venus aussi bien pour la veillée que pour présider à la naissance de l'enfant. Encadrée de ces deux moments essentiels, la relation de Irina avec la société, avec le monde, acquiert sa signification simple et fondamentale dans la réplique finale, adressée, l'instant avant d'être submergée par les flots, au nouveau-né qu'elle tient dans ses mains, à la surface. « Respire . . . Allons, respire. . . Respire . . . » [6]. La relation individu-société est mise en évidence par la simple philosophie du Vieux, qui meurt d'une « mort naturelle », dans un monde menacé par un cataclysme, ainsi que par les trois personnages fabuleux, hallucinante traduction en image scénique de la vie et de la mort, et revêt sa forme la plus accomplie, exemplaire, dans la personnalité de Irina qui, tel un héros tragique, « *meurt sous le signe de la vie, mais ne vit pas sous le signe de la mort* » [7].

Le lien indispensable du théâtre avec son époque s'établit en premier lieu par le truchement du texte dramatique, surtout par la manière dont est reflétée la relation individu-société. L'étude laborieuse de cette relation inclut tous les facteurs, tous les éléments, toutes les données, les nuances qui la composent. Les critères qui peuvent présider à l'analyse de la relation sont aussi multiples que variés. Leur étude approfondie nous porte à constater que l'individu ne saurait vivre en société tout en s'isolant d'elle, que, plus ou moins, d'une façon ou d'une autre, chaque individu a des relations avec ses semblables, avec la société de son temps, que c'est seulement à travers ces relations qu'il peut réussir à prendre connaissance de soi-même, de l'univers, de l'histoire.

Notes

[1] MARIN PREDA, *Imposibila întoarcere*, Bucarest, 1972, p. 22.

[2] TEODOR MAZILU, *Ipocrizia disperării*, Bucarest, 1972, p. 116.

[3] GEORG LUKÁCS, *Specificul literaturii şi artei*, Bucarest, 1969, p. 257.

[4] MARIN SORESCU, *Iona*, in *Luceafărul*, 13 janvier 1968.

[5] MARIN SORESCU, *Matca*, in *Teatrul*, 1973, n° 9, p. 38.

[6] MARIN SORESCU, *op. cit.*, p. 56.

[7] RADU STANCA, *Acvariu*, Cluj, 1972, p. 245.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA POÉSIE DRAMATIQUE ET SA NATURE SCÉNIQUE

Vicu Mîndra

Par poésie dramatique nous n'entendons évidemment pas la dramaturgie d'expression lyrique ni même — tout simplement — le théâtre en vers. Nous envisageons la sphère, à la fois plus large et plus restreinte, de l'art littéraire de substance scénique ou — autrement dit — des structures littéraires qui s'organisent autour de la nécessité théâtrale.

Nous ne dirons rien de neuf en affirmant que la poésie dramatique est, tout d'abord, de la poésie. Elle peut être définie — en premier lieu — comme une modalité pour convertir l'expression particulière, univoque, en des sublimations plurivoques et universelles. L'émotion esthétique conserve, dans la poésie dramatique aussi, la vibration de la sentimentalité vaincue mais elle prend de l'élévation justement à travers les formes concentrées du processus de reflètement de la réalité.

Quoique nous ne nous proposons point de faire ici une plus ample théorie du concept, nous ne saurions nous empêcher d'esquisser quelques dissociations et, avant tout, de réaliser la distinction entre le drame de condition artistique et le scénario d'un caractère strictement fonctionnel, ayant en vue le spectacle. Le point de départ de l'erreur qui, dans le drame, a donné à la technique du soi-disant « dynamisme théâtral » le pas sur la préoccupation pour la valeur du mot, consiste, pensons-nous, en une fausse interprétation du rôle accordé à l'*action*. Par une interprétation abusive de quelques lignes de la *Poétique* d'Aristote on a pris pour absolu un effet variable et — par conséquent — relatif. Le noyau fondamental dans la création dramatique n'est pas l'*action* mais le *dialogue du conflit*, n'est pas la cascade des péripéties mais le dynamisme de la révélation poétique, qui réside dans le « symposium » contrapunctique des répliques. Doit-on comprendre, donc, que, suivant ces affirmations, nous proclamerons l'inutilité de l'œuvre poético-dramatique en ce qui concerne les exigences de l'art du spectacle? Nullement. Nous soulignerons, au contraire, la nature par excellence scénique de la poésie dramatique, toutefois non par l'immixtion des éléments étrangers à la littérature mais, justement, par le caractère théâtral de la composition propre à ce genre de poésie.

Comme on le sait, la poésie est un art de la parole, mais point une esclave des paroles, son étonnante force résidant dans l'édifice de significations et de suggestions qui s'élève sur les fondations du langage courant des hommes, mais — simultanément — au-delà de lui. Les théoriciens de la « poésie pure » exigeaient une restriction de l'écriture poétique aux moyens d'expression intuitifs, s'imaginant, avec naïveté, dépasser de la sorte les barrières de l'exposition logique. Nous savons cependant que la poésie est *toujours* partie de la tentative rationnelle de forcer la barrière de l'ineffable, en construisant — avec intelligence — des rampes de lancement pour la connaissance de ces significations que l'humanité n'a pas réussi à reformuler dans le langage de la vie quotidienne. La poésie s'avère, donc, un art de la parole qui utilise de *multiples claviers du conscient*, parmi lesquels il y en a pourtant qui ne sont pas en pleine lumière. La poésie dramatique est l'une des principales formes d'organisation du discours poétique, en tant que voie spécifique pour accéder à la connaissance. Son point de départ est toujours dans un dialogue avide de vérité.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 27–31, BUCAREST, 1975
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Il est vrai que, s'il s'était limité aux dialogues platoniens, le drame serait resté captif dans la sphère de la philosophie, ne s'affirmant plus comme forme poétique. Cependant le dialogue dramatique acquiert les disponibilités du mimesis artistique par l'*ensemble des images visuelles* qu'il déploie tout au long de la spirale des répliques, les mots ne construisant pas que des phrases discoursives mais, surtout, des valeurs suggestives, capables d'amplifier magiquement les significations des mots et des mots entre eux.

Le dialogue dramatique ne saurait être, par conséquent, confondu avec le simple entretien contradictoire sur un thème donné. Il engage une investigation de l'univers humain par le jeu secondaire de la parole artistique, trouvant précisément dans la dimension visuelle de l'échange de phrases le miroir révélateur d'essences. Mais le prolongement dans la visualisation peut être propre à des formes variées de la poésie. La principale particularité de la visualisation dramatique réside cependant dans le refus de l'image statique. Les significations dégagées du dialogue acquièrent un contour et de la profondeur par la mobilité des images visuelles, voire par son caractère *cinétique*. L'adage d'Horace « *Ut pictura poesis* » devient particulièrement troublant dès qu'il vise la comparaison dramatique. La signification de la fonction résumative-descriptive de l'art est doublée, en ce sens, par la transposition des nuances du vers dans des tableaux qui sollicitent le regard du lecteur dans une succession nécessaire d'images picturales en marche. Par conséquent, si nous avons nié le caractère obligatoire de l'*action* dans le drame, conçue comme une démarche énergétique composée de péripéties surprenantes (ce que nous appelons « les coups de théâtre ») nous ne saurions détacher le dialogue antagonique de la poésie théâtrale de l'idée de *mouvement* des images, même si ce mouvement ne développe pas une histoire qui monterait vers un *apogée* pour pouvoir ensuite descendre vers un *dénouement*. Le mouvement créé par le Grand Dialogue dans le plan visuel des images découvre son « nerf » dramatique dans l'ampleur croissante du commentaire d'un fait révélateur. Le drame s'installe, de la sorte, non dans une fabulation d'effervescence extérieure, mais au cœur d'une dispute fondamentale qui part d'un acte d'un troublant caractère d'essence. Dans «Œdipe-Roi», de Sophocle, ce n'est pas l'action, ce n'est pas ce que l'on appelle l'« enquête didactique » du théâtre qui confère au poème son caractère théâtral. L'intrigue de la scène est un simple appât, et dans son filet a lieu un banquet « philosophique » au cours duquel la parabole du conflit multiplie ses significations par le truchement de la parole.

La nature scénique du drame découle justement de l'acuité et de la profondeur de la dispute, de la force des oppositions qui ont lieu à l'intérieur du dialogue, force déterminée aussi par l'importance des valeurs idéologiques impliquées et multipliées dans l'architectonique visuelle et cinétique des controverses. Il ne faut pas en déduire que la poésie dramatique se réduit à la modalité des débats ouverts du théâtre d'idées. Le dialogue du conflit ne s'appuie pas exclusivement sur le contrepoids d'argumentations incandescentes. En partant d'une aventure arrivée à des hommes et en retenant le caractère obligatoire du « mimesis », la création de la dramaturgie au niveau poétique soumet nécessairement ses données extérieures à un sondage dialectique de grande profondeur. Souvenons-nous que pour Camil Petrescu « seule la confrontation entre les zones de la conscience pure était dramatique » tandis que l'intensité dramatique était « en fonction de l'ampleur de cette sphère et de son horizon en ce qui concerne la connaissance ».

Il nous semble naturel, dans les conditions d'une littérature socialiste, d'affirmer la vocation dialectique de la poésie dramatique. La transcendance des aspects partiels du réel, au-delà de l'antagonisme indigent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la description mélodramatique est non moins naturelle à un climat artistique et à une époque ou l'investigation de l'antagonisme fait partie du grand élan vers le progrès.

★

Nous avons insisté sur ces considérants théoriques afin de délimiter avec plus d'exactitude un phénomène réjouissant enregistré dans notre dramaturgie des dix dernières années. Il s'agit de la tendance à réhabiliter le théâtre littéraire, à pratiquer les vertus poétiques du dialogue, à élaborer des structures dramatiques qui rejettent les recettes d'une pièce « bien faite » pour retrouver le caractère scénique intérieur, inhérent au genre dramatique en tant que genre littéraire.

Ce n'est peut-être pas par hasard que parmi les auteurs de ces drames il y en a qui se tournent vers le théâtre après s'être déjà affirmés dans la composition épique ou lyrique. Bien que le souci littéraire a toujours existé dans notre dramaturgie d'après 1944, cette accentuation du phénomène à laquelle nous faisons allusion a souligné la valeur théâtrale du dialogue poétique, en ignorant systématiquement le procedé de la tension de l'action.

Un premier exemple nous est offert par les pièces du poète Marin Sorescu. En laissant de côté quelques exercices de valeur inégale comme serait celui qui s'intitule *Există nervi* (Il existe des nerfs) il nous serait impossible de négliger l'appel régénérateur adressé à la création littéraire-théâtrale par les trois compositions tragiques de l'écrivain, *Iona*, *Paracliserul* (Le Sacristain) et *Matca* (La Matrice), qui forment une trilogie non seulement parce qu'elles reprennent en différentes tonalités le thème considérable de la connaissance. Sur des coordonnées modernes, nous retrouvons le sens de l'élaboration des anciennes trilogies antiques, puisque nous gravissons, — de l'un à l'autre —, les degrés d'un même état en spirale, la signification de la dernière tranchant, en de larges accords, les questions anguleuses qui apparaissent dès les premiers aspects du processus. *Iona* est un dialogue sur la soif de certitudes, qui s'achève par le suprême geste du héros qui — après avoir épuisé toutes les recherches — se tourne vers le seul point de résistance de l'univers: l'individualité humaine. Iona met fin à ses errements à travers les apparences en retrouvant dans l'homme Iona l'essence de la réalité. *Le Sacristain* finit par donner à l'effort créateur la signification de l'essor vers les hauteurs propres à l'humanité. Les motifs partiels de ces deux monodrames son joints et amplifiés dans *La Matrice*, pièce qui rend possible un traitement nuancé des rapports entre abstrait et concret. Le mythe descend dans le purgatoire des faits quotidiens. Une femme accouche et un vieillard meurt, au milieu de la tragédie collective des grandes inondations. Le cycle ininterrompu de la vie et de la mort n'a pas eu recours ici aux représentations strictement symboliques. Le mélange de la vie réelle avec le frisson des actes génétiques est un excellent moyen pour imprimer un dynamisme visuel à la parabole philosophique.

Différant du canon des suites théâtrales de l'antiquité grecque, dans la trilogie de Sorescu — comme dans d'autres créations similaires de la dramaturgie contemporaine — le drame « satirique », la séquence grotesque par laquelle s'achevait l'ancien spectacle tétralogique, était absorbé dans les degrés tragiques. Iona, le Sacristain ou Irina, l'heroïne de *La Matrice*, rencontrent les ombres de monstres marins et de chauves-souris, cependant que les personnages folkloriques au langage truculent prennent la place des graves Erinyes. Il se produit ainsi une polychromie des présences et du langage qui accélère le flux des répliques.

Le mouvement se développe d'abord par la rhétorique du dialogue. Dans le texte récité par Iona ou par le Sacristain il y a plusieurs voix qui s'entremêlent dans une agitation croissante de questions et de réponses. Irina parcourt de grandes distan-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ces dramatiques non seulement par le jeu de ses voix intérieures mais aussi par un étrange dialogue de sourds entre elle et son père mourant. Le rythme de l'alternance entre les passages lyriques et ceux de parodie participe activement à la cinétique du drame. Il convient de souligner, et non seulement chez Sorescu, le rôle joué dans la dynamique du dialogue par le mouvement accéléré de l'arrière-plan temporel. Les personnages se meuvent peu mais la fuite du temps devient visible à travers divers signalements de l'écoulement des heures, des jours, des nuits.

Un facteur important de la théâtralisation du dialogue, qui nous est réaffirmé par l'exemple des drames de Sorescu, est l'implication du public en tant que terme calculé d'avance de la composition. Un certain caractère oral ouvert rend spectaculaire le texte récité par les acteurs.

Il va de soi que nombre des spéculations offertes par le théâtre de Marin Sorescu ont une valeur plus large, en nous relevant, en même temps que les solutions de l'auteur, la valeur des voies communes d'affirmation du caractère scénique dans la poésie dramatique. D'autres disponibilités du genre s'imposent à nous à la lecture du romancier D. R. Popescu. Déjà dans les créations épiques de cet auteur le dialogue exerce une étrange domination sur le côté épique, en caractérisant non seulement les personnages mais aussi le cadre ambiant, en créant une atmosphère intense autour de l'espace de l'action. En pénétrant dans le drame, l'écrivain trouve la possibilité d'accéder à des conventions artistiques supérieures. Les personnages entrent et quittent la scène dans un mouvement saccadé des interventions, en formant une sorte de chœur mobile, préoccupé plutôt à discuter d'actions et de circonstances consommées que de participer effectivement à l'action qui a lieu sur la scène. Dans la pièce *Acești îngeri triști* (Ces Anges tristes) — mais aussi dans d'autres créations du même dramaturge — il se produit une relation souterraine entre les conversations des héros et les éléments d'événements-clef, antérieurs au premier lever du rideau, événements dévoilés au public petit à petit, par des incursions obliques vers la zone du passé immédiat. Une technique habile du mystère, contraire au « suspense » criminel, jette périodiquement un faisceau de lumière vers un moment odieux du passé d'une jeune femme (Silvia) ou vers l'épisode d'un mariage raté qui révèle des rapports inattendus entre trois autres personnages de la pièce (Ion, Marcu, Iona). Le dialogue est fait de répliques qui oscillent entre le grand pathétisme et l'ironie lucide, cependant que les personnages divaguent longuement et agissent brusquement, alimentant de la sorte un cours abrupt de la théâtralité que nous pourrions dénommer dodécaphonique. L'allure fantasque de personnages d'un réalisme cruel accompagne un langage littéraire à la fois direct et aux préoccupations psychologiques, qui suit le mouvement des lignes extérieures, le forcement contrapunctique du noyau incandescent des profondeurs de la sphère.

Paradoxalement, les pièces de théâtre du dramaturge D.R. Popescu frisent presque toujours le lyrisme, même si souvent il s'évertue à dissiper l'impression de poème par une tranchante fragmentation de la sensibilité. La pièce *Piticul din grădina de vară* (Le Nain du jardin d'été) est un pareil poème syncopé sur l'héroïsme et sur la mort, l'un des plus beaux morceaux dramatiques, peut-être, de notre littérature inspirée par les idées du communisme. Une jeune militante condamnée à être fusillée vit devant nous l'intervalle tragique des derniers mois avant son exécution.

Dans le décor contrastant d'un vieux château transformé en prison, l'auteur a organisé autour de l'heroïne tout un jeu d'apparitions et de disparitions de la scène d'un groupe de caractères fixes. Un lâche délateur, un assassin sadique et d'autres personnifications des diverses hypostases de la dégradation morale s'opposent au groupe d'authenticité humaine massé autour de Maria, symbole de la maternité

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pure. L'intersection rythmique des plans adverses pousse le conflit vers un dénouement connu par avance. En l'occurrence, la technique du mystère ne joue plus aucun rôle. Le caractère scénique nécessaire du texte trouve sa source dans le mouvement perpétuel des oppositions, pour mieux dire dans le contenu antagonique d'un dialogue aux ressources toujours fraîches pour nuancer l'argumentation. En même temps, par la tension généralisatrice des idées, la pièce s'élève au niveau de la création poétique, avec des moyens d'expression qui sont rarement incandescents mais le plus souvent d'une sobre sentimentalité, comme dans ce madrigal amer, récité par Pasăre, l'un des héros lunatiques si familiers dans le théâtre de D. R. Popescu : « Vous êtes comme une nuit d'été vers l'aube, blanche et fraîche, sombre et chaude, telle une buée, telle une chaude hésitation ».

Les preuves ne manquent pas pour attester une résurrection de la modalité poétique dans la dramaturgie contemporaine. A celles déjà citées nous pourrions en ajouter d'autres. Dans les drames de Leonida Teodorescu les filaments incandescents du dialogue dévorent presque en entier les autres éléments de la composition, surtout dans cette poignante étude antagonique des confrontations verbales entre les gens qu'est *Alex*, pièce qu'aucun théâtre n'a encore inscrit à son répertoire. Nous pouvons identifier une variante du « théâtre de chambre » (dans l'acception donnée par Strindberg à la formule), comme l'une des voies spécifiques de retour de la théâtralité vers les couches profondes du débat éthique, dans plusieurs textes écrits pour le théâtre par Alexandru Sever. Une solution particulièrement intéressante pour l'innovation de la pièce historique est réalisée, avec une introduction idéologique, par Mihail Georgescu dans son colloque dramatique sur le sens de l'existence, intitulé *Elegie pentru Cetatea Soarelui* (Elégie pour la Cité du Soleil).

Les exemplifications ne s'arrêtent pas ici. Cependant nous nous proposons, sans prétendre à un rapport exhaustif sur l'état actuel de la poésie dramatique, de relever la tendance, en apparence insolite, de quelques littérateurs de théâtre à agir dans le sens d'une dénonciation des formes difficiles du vocabulaire. En continuant, dans un contexte contemporain, une préoccupation plus ancienne de Caragiale pour la signification existentielle de la dégradation du langage, nous trouvons — en cette dernière décennie — de remarquables structures de polémique littéraire ayant en vue un accomplissement scénique, de véritables tragicomédies provoquées par les maladies du langage poétique vidé de toute signification. Nous pensons surtout aux pièces de Teodor Mazilu, diatribes antilivresques qui atteignent leur but par une dénonciation lyrique, passionnée, de la ronde des mots parasitaires. En ce point nodal, où la poésie dramatique se développe en récusant — à la fois — la fausse poésie de la réalité mais aussi les sacro-saintes « lois théâtrales » de la tension scénique fabriquée, la littérature théâtrale s'installe sur de nouvelles positions. Au fond rien de plus naturel que ce mélange de l'affirmation de la valeur du mot dans le drame avec la dénégation violente de la dégradation du lexique par une perte de contact des « sots au clair de lune ».

La dramaturgie roumaine s'élève de nouveau vers les formes poétiques de l'expression en tant que résultat normal du mûrissement d'un nouveau stade de l'histoire de la culture, le stade foncièrement nouveau de la civilisation socialiste, qui offre des solutions inédites aux exigences du genre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTS DE LA SCÉNOGRAPHIE DANS LA REPRÉSENTATION DES CLASSIQUES

Liliana Pavlovici Alexandrescu

Dans le théâtre paysan, où le temps est égal à lui-même et où « classique », c'est-à-dire provenant des prédécesseurs, est égal à « contemporain », c'est-à-dire intégré à l'actualité, la fonction de signe des éléments scénographiques (costumes, accessoires, mise en scène) est d'une évidence qui saute aux yeux. La couleur, distribuée avec raffinement entre les personnages bons ou mauvais, tel un indicateur moral : les diables sombres, la mort au bonnet noir ou blanchâtre, les bergers neigeux, les rois bariolés et scintillants ; la qualité des matières : rudes peaux de fauves ou de mouton noir pour le registre infernal, fourrures blanches, moelleuses, innocentes, d'agneau pour le registre terrestre et céleste ; les objets-insignes : masque à gaz pour la mort, lunettes noires et livre pour le pope, poupée nue, échevelée, tenue à la main, pour les représentants du règne sorcier ; les accessoires sonores — signaux annonçant de loin les caractères dramatiques : sonnailles à l'accent rauque, fêlé, accrochés par dizaines sur les diables, grelots au son argentin enroulés autour d'un bâton de pâtre ; tout cela, reliant d'une façon si naturelle le monde visible au monde invisible, dans une symbolique essentielle, désigne la plastique comme soumise à l'idée théâtrale, expression matérielle d'énergies spirituelles, de principes. Dans ce théâtre sans âge, tellement libre et tellement codifié, en immédiate relation avec les lois élémentaires de l'univers, l'imagination plastique la plus frénétique respecte rigoureusement la grande ligne d'un modèle ancestral et n'éprouve nullement le besoin de le changer, au contraire, elle s'enrichit de nouvelles formes, de nouveaux détails uniquement *dans les limites* du canon hérité, en confirmant, en proclamant sa pérennité.

Pour les classiques du théâtre écrit c'est juste l'inverse. Dans la reprise périodique de textes élaborés, eux aussi, au cours du temps, c'est-à-dire devenus *exemplaires*, ayant donc une valeur de *modèle*, le canon hérité est toujours entamé sinon déchiré avec violence, écarté, remplacé, en vue d'instaurer un autre niveau de significations. On dirait que, même si les deux discours représentent l'un et l'autre une mémoire collective de l'humanité, le *discours classique*, à l'encontre du *discours folklorique*, provoque, en proposant ses propres normes, leur défi, ces normes agissent le plus souvent comme une sorte de stimulants pour des anti-normes.

Dans cette infinité de représentations scéniques, réelles ou virtuelles, de textes invariables dans leur structure littéraire, variables dans leur structure spectaculaire, la *fonction de signe* de la scénographie est évidemment beaucoup plus compliquée, je dirais même plus arbitraire. Si dans le théâtre paysan elle se manifeste avec une ouverture absolue, possible justement grâce à un symbolisme millénaire, dans la mise en scène des auteurs classiques elle a toujours tendance à *se refermer sur un sens*, à donner par conséquent des variantes uniques. Or, cette unicité signifie justement la tentative d'établir un nouveau rapport vis-à-vis du texte, rapport de concordance ou de discordance, ainsi que le remarquait une fois le critique d'art Eugen Schileru dans la préface d'un volume de scénographie roumaine. Le commentaire scénographique peut soutenir, par exemple, les intentions lyriques, graves, du texte classique ou, par contre, il peut les annuler par

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 33–35, BUCAREST, 1975
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la parodie. Naturellement, cela est valable pour la représentation de toute dramaturgie, mais, chez les classiques, intervient un élément ineffable et troublant qui force le regard comme dans des jumelles à l'envers : la barrière du temps. Un mouchoir perdu est un pas vers la mort, un étroit cercle d'or et un fauteuil — couronne, trône — précipitent d'innombrables têtes dans le néant, une main vivement portée au côté signifie l'épée dégaînée et le meurtre. Vêtements, reflexes, comportements dérivés d'un autre code, avec une apparence étrangère. Là où un auteur moderne peut marcher directement vers nous, le classique ne le peut pas. Il doit d'abord franchir ce que nous avons nommé la barrière du temps, dépasser la sensation que ses gestes, ses mots ne nous concernent plus. Et souvent le premier intermédiaire vers un contact vivant est le costume, l'enveloppe de toile ou de soie qui couvre un héros de Sophocle ou de Racine. Un costume, n'importe lequel, costume d'époque ou costume moderne, descriptif ou stylisé, neutre ou engagé, n'importe comment, mais remplissant sa fonction d'être *le véhicule visible de l'idée.* « Tout commence pour moi à partir du costume », disait Peter Brook pendant les répétitions du *Roi Lear* (1963), trouver l'habit approprié signifiant pour lui trouver l'atmosphère exacte de la pièce et introduire les héros dans un temps historique et moral. « Il me semblait absurde — disait-il encore — de choisir un costume d'époque : la pièce n'a pas d'époque. Le langage se situe avec une grande précision au XVIe siècle, mais le ton est barbare. Si nous admettons que c'est une pièce « barbare » et essayons de la jouer dans des costumes en peau de léopard, nous retombons dans l'absurde, parce que dans la pièce il y a des gens qui échangent des propos sophistiqués, dans des villes ayant une civilisation avancée. D'aucuns proposent : habillez-les comme au temps de Shakespeare, il s'agit d'une pièce élisabéthaine. Mais c'est une pièce pré-chrétienne, très anti-chrétienne, et la présenter dans des silhouettes du XVIe siècle serait également absurde. On revient en ce cas à la solution depuis longtemps préconisée : la pièce est jouée en costumes modernes, considérés comme « invisibles ». Mais là encore guette un piège : les allusions trop constantes à l'an 1963. L'expérience a été vainement tentée des milliers de fois. Alors, l'anticostume ? L'acostume ? L'uniforme ? . . . » [1]. Voici donc combien ardemment se pose, lorsqu'il s'agit de réincarner un classique, la question du concret scénique *immédiat* comme indice d'un certain monde moral *médiat*, son monde d'origine, dont la pièce respire l'air et dont elle ne saurait se passer au risque d'étouffer avant d'arriver jusqu'à nous. Question ambiguë, où le présent ne saurait se dispenser de l'histoire, même pas pour la nier et pour s'affirmer lui-même. Aboli ou non, le temps existe *comme problème.* C'est ainsi que, en sa qualité de support visuel, d'actualisation tridimensionnelle d'un texte classique, la scénographie implique la quatrième dimension, la dimension temporelle, et nous apparaît comme ayant deux couches de significations : a) de *représentation* de la matière dramatique comme telle ; b) d'*intégration* d'un temps dans un autre. Que l'on choisisse la description ou la métaphore, la fonction de la scénographie dans le spectacle classique s'exerce forcément sur les deux coordonnées, même dans l'effort d'ignorer la seconde.

Prenons au hasard quelques exemples du théâtre roumain des dix dernières années : aussi bien dans *Comme il vous plaira* (mise en scène et scénographie Liviu Ciulei) que dans *Troïlus et Cressida* (mise en scène — D. Esrig, scénographie — I. Popescu-Udrişte), dans *Richard II* (mise en scène — R. Penciulescu, scénographie — Tony Gheorghiu et Traian Niţescu), dans *Woyzeck* par Büchner (mise en scène — R. Penciulescu, scénographie — M. Mădescu) que dans *Léonce et Lena* de Büchner (mise en scène et scénographie — L. Ciulei), dans *Scènes de carnaval* par Caragiale (mise en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scène — Lucian Pintilie, scénographie — L. Ciulei et Giulio Tincu) que dans *Le Roi Lear* (mise en scène — R. Penciulescu, scénographie — Florica Mălureanu), il y a toujours la présence active du plancher nu, du plancher fruste, à peine raboté, plancher primordial, première construction de l'homme, première séparation de la plante de ses pieds du sol foulé par les bêtes, premier espace strictement humain où peut se déployer un destin de l'espèce. Mais que signifie cet extrême dépouillement de l'espace scénique, réduit à son propre cas-limite, à son propre schéma: « les planches », sinon, quant aux classiques, une formidable concentration de l'histoire, massée sur un seul plan, celui d'un présent continu, à la fois très abstrait et très concret, où le spectateur d'aujourd'hui se sent incité à pénétrer du même pas que celui de la rue.

Dans les conditions d'une pareille solution scénographique du texte classique, notamment celle de le placer dans un cadre dépouillé, simplifié au maximum, les fonctions du décor sont partiellement assumées par le costume. En effet, sur ces planches neutres peut apparaître et se mouvoir tout aussi naturellement un héros d'Eschyle qu'un personnage de Caldéron, de Racine, Hugo ou Beckett. C'est donc au costume que revient nécessairement la tâche de préciser, de particulariser, par des accents de couleur, de forme, de tissu, la physionomie spéciale des personnages et leur « engagement » dans le spectacle. Loques, fourrures, massues et, en général, une tendance à « animaliser » les vêtements des héros dans *Troïlus et Cressida* (version D. Esrig) donnent à la pièce un sens violemment accusateur, une virulence satirique impitoyable. L'hypertrophie des silhouettes, les masques grotesques, soulignent dans *Mesure pour mesure* (mise en scène — Dinu Cernescu) l'idée de l'abus de pouvoir et de l'aliénation de la nature humaine. Et ainsi de suite. N'oublions pas l'ingénieuse définition de Schileru: les costumes sont de « petits décors portatifs ».

Et nous voilà de nouveau ramenés au théâtre paysan, où le costume, par sa richesse plastique et par l'ampleur des significations sociales et historiques, satisfait à presque toutes les exigences scénographiques. Comme dans le théâtre élisabéthain, théâtre « populaire » par excellence, — du temps où Shakespeare n'était pas encore un classique, où le problème de la tradition et de la modernité ne se posait pas encore pour la mise en scène —, comme dans le théâtre élisabéthain donc, dans le théâtre paysan d'aujourd'hui les acteurs et le public, Hérode, la Vierge, Joseph, les mages, les spectateurs rassemblés dans les ruelles du village, sont vêtus tout naturellement presque de la même façon, c'est-à-dire du costume paysan local. Mais il y a aussi, comme dans le théâtre élisabéthain, des signes supplémentaires: couronnes, grelots, épées, bâtons, titres — le Roi Rouge, le Roi Vert, le Roi Noir. Et l'éclat des casques et des couronnes en carton doré, l'éclair bref des sabres en fer-blanc, le drame des innocents massacrés par un tyran ambitieux, tout cela n'est-il pas un raccourci de tragédie shakespearienne?

[1] Voir: Peter Brook à propos du *Roi Lear*, in *Teatrul*, 1963, n° 6, p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

QUELQUES IDÉES SUR DEUX SPECTACLES SHAKESPEARE (NOTES D'UN METTEUR EN SCÈNE)

Dinu Cernescu

J'entends parler chaque jour, depuis que j'allais encore à l'école, de grands monuments de la littérature dramatique, de sommets de la perfection stylistique, mais qui — au point de vue théâtral — ne me disent rien. Il ne faut pas voir dans mon attitude une pensée type *Zazie dans le métro*. En fait, ce n'est qu'*une option claire et précise*. Pour moi, un auteur est grand seulement dans la mesure dans laquelle il est contemporain de chaque époque; par contre, l'auteur qui reste enfermé dans l'époque dans laquelle et pour laquelle il a écrit est un auteur mort.

A l'exception du spectacle *Le Roi Lear*, mis en scène par Peter Brook et présenté chez nous par la « Shakespeare-Theater Company », d'un spectacle de Liviu Ciulei, *Comme il vous plaira*, et d'un autre de David Esrig, *Troïlus et Cressida*, j'ai considéré pendant des années avec scepticisme les différentes mises en scène des œuvres du grand Shakespeare. J'avais vu une fois un monsieur vieillot, aux pieds tremblants, qui s'écriait, tenant dans une main une épée et dans l'autre un crâne: « to be or not to be ». J'avais vu aussi un autre monsieur respectable, au visage noirci, étranglant sa femme qui n'était nullement coupable et qui, d'ailleurs, était très sympathique. J'avais encore vu des dames grassouillettes jouant aux joyeuses commères de Windsor, ainsi que des acteurs respectables, de l'âge où l'on pense à la retraite, apprivoisant des Catherines grand-mères, et toutes sortes d'autres choses.

Le spectacle de Brook — *Le Roi Lear* — m'a mis tout d'un coup en face d'un grand inconnu, d'un génie de *notre époque*. Fasciné par Brook, incité par Jan Kott, je me suis mis à relire Shakespeare et j'ai été captivé par le grand poète, le grand philosophe, le grand homme politique qu'*est* Shakespeare. Je dis: *est*, car on ne saurait parler de Shakespeare au passé: il continue d'être un grand auteur présent.

Pendant des années, j'ai évité la pièce *Mesure pour mesure*, parce que toutes les études la présentaient comme une comédie d'un esprit inconséquent, avec des hiatus dans la construction, avec des personnages qui se perdent en route, mais ayant un happ-yend « très bien écrit ».

En réalité, dans la pièce *Mesure pour mesure* il y a plusieurs pièces, dont l'une est un génial pamphlet politique.

Je pourrais appeler la période de temps pendant laquelle j'ai travaillé à ce spectacle, un combat contre l'espace. Au point de vue strictement professionnel, je pourrais appeler le spectacle avec cette pièce, du Théâtre Giuleşti, un spectacle-école.

Evidemment, j'ai choisi, du texte, la pièce sur le pouvoir, sur l'abus de pouvoir, donc par contraste, la pièce sur la pureté, la vérité et la justice. Ce fut là m a p r e m i è r e o p t i o n. Comme technique de jeu et de spectacle, j'ai choisi l'espace vide de la scène, sans aucun point d'appui pour les acteurs, le scénographe et le metteur en scène. Et ce fut là m a s e c o n d e o p t i o n.

Un grand espace, aux fonctions multiples, utilisant seulement les accessoires de la scène, la contrainte d'une liberté totale, le combat contre un espace qui ne doit pas demeurer un simple espace scénique, mais qui doit acquérir des valeurs dramatiques de consistance différentes, cet espace que les acteurs doivent parcourir, traverser avec plus ou moins de facilité, en fonction de sa

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 37–44, BUCAREST, 1975
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

matérialité dramatique, un espace rempli d'espaces angoissés — aux regards dissimulés, aux affres, aux prolongements invisibles — voilà notre spectacle.

Si le premier rapport entre les personnages est un rapport sur l'horizontale, c'est-à-dire la narration de la pièce, son déroulement, ses conflits exigent un développement sur le plan vertical. L'aliénation des personnages, en rapport avec leur accès au pouvoir, a pour résultat que, dans notre spectacle, la monstruosité psychique trouve sa correspondance dans une monstruosité, dans une déformation physique.

Angelo, un des principaux personnages visés par la satire du spectacle, gravit les échelons du pouvoir et, en même temps, il se déshumanise. Au cours du spectacle, la forme de l'acteur se modifie. Physiquement, Angelo subit des modifications en fonction des injustices qu'il commet. Dans le premier tableau, il apparaît dans un habit de séminariste, un livre sous son bras, myope, portant des lunettes; il parle, en hésitant à chaque parole. Un seul tableau suffit pour que ses désirs sécrets modifient son aspect. L'habit de seminariste a disparu, un habit du type royal le revêt maintenant, il ne circule plus seul, mais accompagné des gardes de corps. Le personnage Angelo ne s'arrête pas à mi-chemin. Dans toute relation tragique, les personnages shakespeariens vont jusqu'au bout. La hypertrophie d'Angelo atteindra le paroxysme dans la grande scène du troisième acte, lorsqu'il essayera de faire chanter Isabelle.

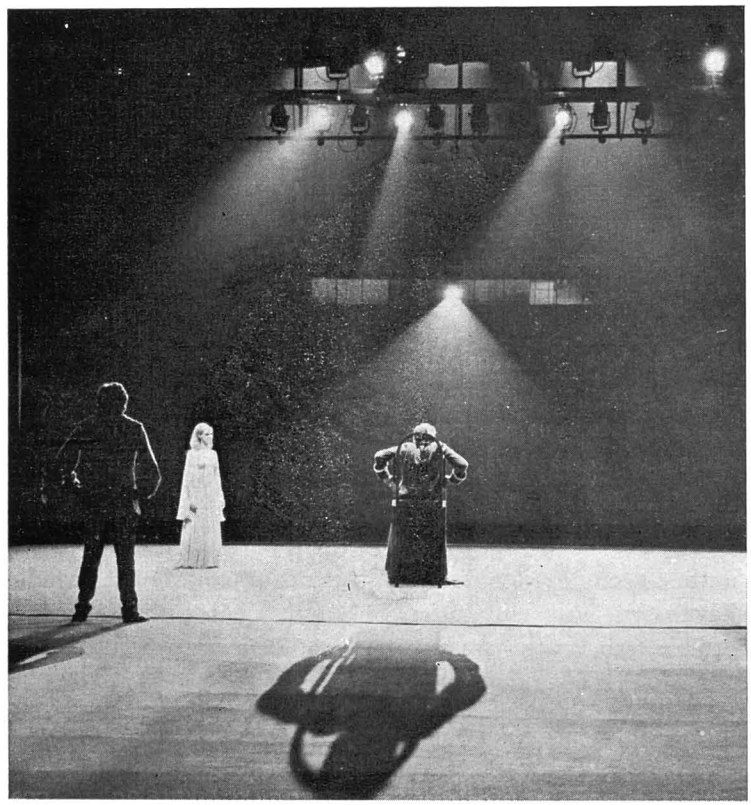


Fig. 1. — *Mesure pour mesure* (mise en scène: Dinu Cernescu, Théâtre Giuleşti, Bucarest, saison théâtrale 1971/1972).

Ce qu'il y a de normal dans le physique et la pensée d'Isabelle nous aidera à comprendre encore mieux la métaphore. Même le revêtement d'Angelo avec les nouveaux insignes du pouvoir prend le caractère d'une cérémonie religieuse. Tous les accents

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

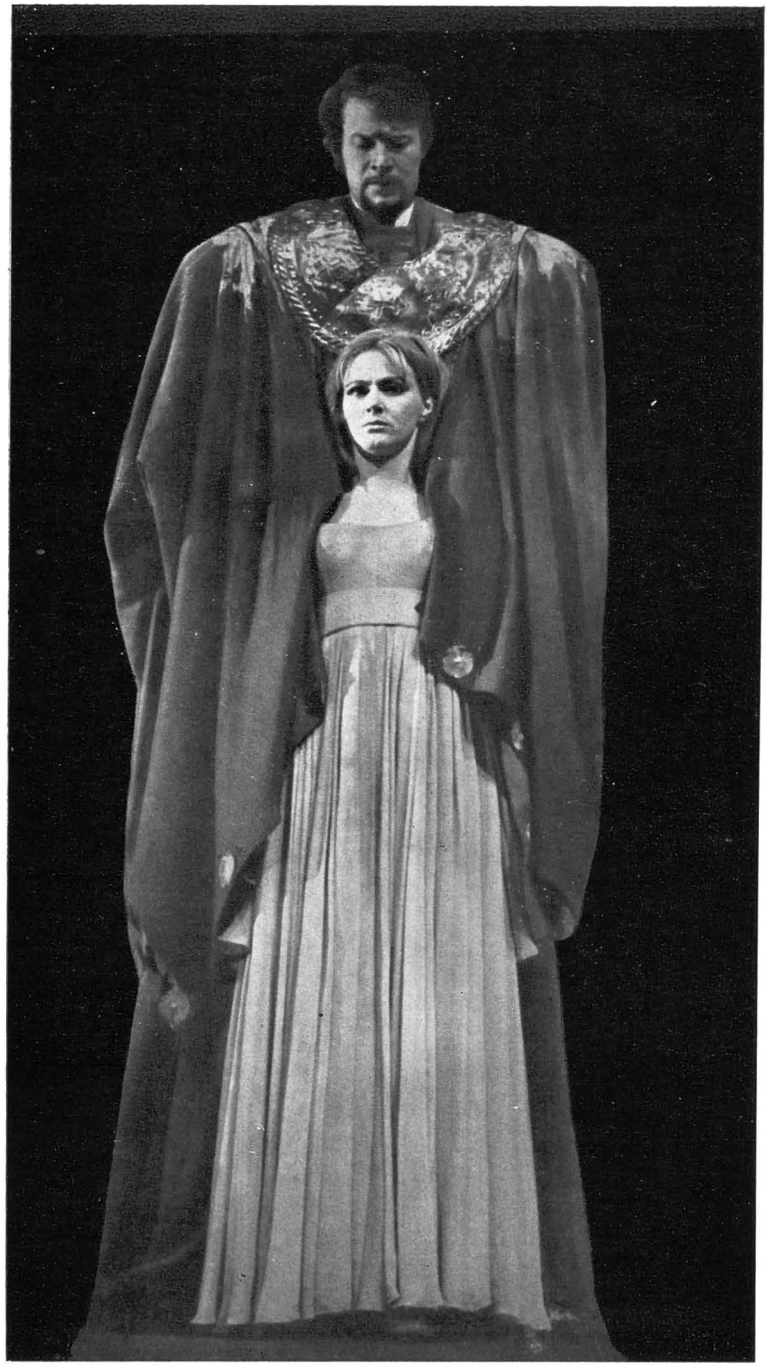


Fig. 2. — *Mesure pour mesure* (mise en scène: DINU CERNESCU, Théâtre Giulești, Bucarest, saison théâtrale 1971/1972).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sur la verticale du spectacle n'ont qu'un seul but. Dans la scène finale, lorsque le Duc apparaît sur un char de gloire, qui n'est autre qu'un échafaud et lorsque, dans ce final tragique, il pardonne à Angelo et oblige Isabelle de l'épouser, la satire de la pièce doit devenir obsédante. Le clown rit aux éclats devant l'injuste justice du Duc et Lucio projette son rire dans la salle. Le rire de Lucio est, en fin de compte, le message de Shakespeare.

Dans ce spectacle, il n'y avait de difficile que l'option. Après avoir trouvé une voie sûre dans le texte dramatique, réellement sinueux et contradictoire, le reste est presque simple.

Trouver une bonne idée n'est pas difficile; l'important est de savoir repousser les idées erronées.

★

Dans mon spectacle avec *Hamlet* ce qui m'intéresse c'est le mythe de Hamlet. Le texte de Shakespeare m'intéresse dans la mesure où il a ennobli avec son génie les mythes qu'il a lui-même adaptés.

Heureusement, *Hamlet* a depuis longtemps cessé d'être la pièce de Shakespeare; il a pénétré profondément dans notre subconscient; tout le monde la connaît — même ceux qui ne l'ont jamais lue. Grâce à Shakespeare elle est revenue à l'état de mythe. C'est-à-dire qu'elle se trouve exactement au moment le plus propre pour servir de base à une démonstration. Hamlet est un homme ordinaire, un peu plus « élevé », mais ordinaire quand même. Il a toutes les qualités et les défauts des centaines de gens que l'on rencontre dans la rue chaque jour. Intelligent, mais pas suffisamment pour aller jusqu'à la perfidie; honnête, mais pas assez pour devenir un héros; courageux, mais dans les limites du normal, c'est-à-dire il n'est pas un fanatique; bon, mais s'aimant

Fig. 3. — *Hamlet* (mise en scène: Dinu Cernescu, Théâtre « C. I. Nottara », Bucarest, saison théâtrale 1973/1974).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

assez lui-même; un peu égoïste, mais capable d'aimer jusqu'au ridicule ses amis qu'il croit dévoués.

Hamlet, tel que je le conçois, s'adresse à ceux qui passent en hâte ou flânent dans les rues, dans les parcs; qui attendent dans les antichambres du pouvoir (pour utiliser le mot de R. Barthes), ou à ceux qui s'aiment après une journée de travail. C'est à cause de cela que je ne puis croire en un Hamlet démoniaque, fou, fanatique, héros, génial, philosophe, vengeur ou névropathe.

Dans chacun d'entre nous réside un Hamlet possible. A chaque coin nous sommes guettés par un Claudius, un Rosencrantz ou un Guildenstern, nous sommes épiés par une multitude de Polonius, trahis par quelque Horatio, déçus par une Ophélie. Mon spectacle se veut un cri d'alarme devant le danger. C'est un appel à l'attention afin de préserver son « soi-même » de la pollution de notre âme.

Et puisque l'action se déroule dans une autre époque, Hamlet est anéanti par la coalition du grand mécanisme . . . Je crois en un monde absolument démocratique où l'individu n'aurait plus rien à craindre et où de telles coalitions ne seraient guère possibles. Mais en attendant, le mal continue à sévir et c'est pourquoi un tel Hamlet est plus nécessaire que jamais, tant que les traits du régime capitaliste survivent encore dans ce monde.

En entrant dans la salle de spectacle, le public pénètre dans un grand espace noir. C'est l'espace du Danemark — celui de la pièce de Shakespeare. Au fait, c'est l'espace de l'histoire. Un espace propice aux chuchotements, à l'espionnage, à la violence, au crime. C'est un champ de bataille où la victoire signifie Pouvoir. Cette pièce, ainsi que sa préhistoire — ou bien d'autres développements probables — présente un homme projeté dans les rouages de fer du mécanisme social. Cet homme, c'est Hamlet. Il sera anéanti puisqu'il inquiète sa société. Il est dangereux pour ce grand mécanisme parce qu'il ne lui ressemble pas.

Hamlet est trahi par tous, et son évincement représente justement ces moments tragiques de l'histoire où apparemment le mal sort vainqueur, du moins pour le moment.

Cette pièce présente la technique du coup d'Etat.

Mais on y trouve aussi la technique de la destruction de l'individu.

Voici l'espace moral dans lequel va se dérouler le spectacle. Le public a pénétré dans la salle. On éteint les lumières. Le silence se fait. La pause dure un long, un très long moment.

Si le public remue, tousse ou proteste, la pause se prolonge jusqu'à ce que le public ait compris que le spectacle a commencé.

L'attente — cela fait partie du spectacle. Attendre. Dans cette pièce s'accomplit un acte tragique . . .

On tire les verroux des portes qui viennent de se fermer. Le complot a été mis en train. Le grand mécanisme est mis en mouvement. La tragédie peut commencer.

Devant le catafalque, le dos tourné à la salle, se tiennent debout la Reine et Claudius. Lentement, la main de la Reine s'approche de celle de Claudius.

Le Roi mort est enlevé du catafalque. La Reine et Claudius le suivent. Ils se prennent de nouveau par les mains. Marchant ainsi, la main dans la main, ils ressemblent plutôt à des amants excités qu'à des parents en deuil. En réalité, ils sont deux conspirateurs. Le Roi a été écarté; ils n'ont plus de raisons pour se cacher.

La Reine prend la couronne qui se trouve sur la poitrine du mort et la pose sur la tête de Claudius. A partir de ce moment nous allons le nommer le Roi.

Rapidement, le catafalque est transformé en table de banquet.

Sur toute la scène commence le banquet, funèbre et nuptial. On chante d'une manière obscène — visages et mains sont sales de graisse —, la boisson coule sur les poitrines . . . Tout cela serait le début . . .

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La Scène du fantôme. C'est l'une des plus importantes du spectacle. Rappelons-nous les quelques données de la situation. Hamlet revient en hâte au pays, réclamé par la mort de son père ; sa mère se marie presque aussitôt, contrairement à tous les usages de la cour, avec le frère du mort.

Revenu à Elseneur, Hamlet retrouve le palais pullulant de chuchotements, de mystères, d'insinuations, d'allusions plus ou moins directes. Les chuchotements, les regards furtifs, les sourires de circonstance, le mutisme farouche de certains serviteurs, la loquacité excessive des autres, tout ce brouillard, tout ce marasme commence à prendre des contours précis dans la tête de Hamlet ; il commence à soupçonner Claudius, ainsi que, d'ailleurs, en court le bruit. Mais il ne possède encore nulle preuve. Il ne lui est pas encore possible d'entreprendre quoi que ce soit. Il pourrait être accusé de machinations contre le chef de l'Etat et sa vie serait en danger.

Hamlet aurait pu agir directement ; il aurait pu demander l'aide de Fortinbras, mais il n'en fait rien. Il aurait pu parler à la foule qui l'adore, mais cela non plus il ne l'a pas fait ; il préfère attendre. Sa nature l'y pousse. C'est justement sur cette parfaite connaissance du caractère de Hamlet que Horatio fondera toute sa mise en scène.

Mieux que tous, peut-être le seul d'entre tous, c'est lui qui connaît vraiment Hamlet.

Bien que d'origine modeste, Horatio a réussi à se faire élire pour accompagner Hamlet dans les écoles qu'il a fréquentées au pays et à l'étranger. On peut bien s'imaginer, tel que nous le concevons, de quelles intrigues, de quelles luttes il fut capable pour acquérir le droit de pénétrer dans l'entourage du fils du roi. Il y a en Horatio un désir ardent, celui d'obtenir pour soi-même « quelques miettes » du festin du Pouvoir. Même dans le retour précipité de Horatio au palais il y a quelque chose de louche. Bien qu'il ait fréquenté le même collège que Hamlet, il est revenu au Danemark avant le prince. Il est parti sans lui avoir dit ni où il allait, ni pourquoi ; et même lorsque Hamlet le questionna là-dessus, la réponse qu'il obtint fut loin de le satisfaire. Mais Hamlet n'insista pas pour apprendre le vrai motif. C'est exactement ce que Horatio attendait de Hamlet, car il le savait être crédule.

Horatio avec Bernardo et Marcellus vont rassembler tous les bruits qui courent au palais, toutes les demi-vérités qu'ils ont réussi à arracher aux serviteurs timorés et, profitant de la crédulité de Hamlet, ils vont monter « la nuit au fantôme du père ». Dans quel but ? Claudius n'est point un Hamlet ; Claudius est un « dur ». Il connaît les lois du gouvernement d'un Etat, puisqu'il est le frère du roi défunt. Claudius aime le pouvoir, tout au contraire de Hamlet que la chose n'intéresse guère. Claudius a réussi à tuer son frère et à s'imposer dans le lit de l'ex-reine (qui a accepté la situation pour continuer à profiter des avantages du pouvoir). Claudius s'entoure d'un gouvernement dont le premier ministre est Polonius et où il n'y aura point de place pour des gens tels que Horatio, Bernardo ou Marcellus. Mais ils seraient sûrement entrés dans un gouvernement de Hamlet. D'ailleurs, Hamlet est plus aisément maniable que Claudius. Donc Hamlet doit être poussé à tuer Claudius. Aux yeux de la foule, il sera celui qui aura rétabli la justice, et en même temps Horatio, Bernardo et Marcellus vont accéder au pouvoir.

Cette scène de « la rencontre avec le fantôme du père », admirablement montée par Horatio, grâce à la crédulité de Hamlet, sera leur premier pas vers le pouvoir. C'est au moins ce que les trois complices espèrent.

A l'heure où « les esprits reviennent sur terre », Horatio, Bernardo et Marcellus vont jouer autour de Hamlet, encore troublé par la mort de son père et le mariage, pour lui inexplicable, de sa mère avec celui que l'on dit être l'assassin de son père — les trois complices, dis-je, vont jouer autour de Hamlet confiant, une scène de magie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

noire pour le faire croire qu'il voit son père assassiné et que celui-ci lui parle. Ils n'auront qu'à dire ce qu'on entend partout, un peu de ce qu'ils savent sûrement eux-mêmes — et de prendre garde que leur jeu ne soit pas découvert. Mais pour arriver au pouvoir, tous les moyens leur sont bons. A ce moment de la pièce, Hamlet est tellement ému par tout ce qui vient de se passer qu'il sera une proie facile pour leur jeu sinistre et pour leur piège habilement tendu . . .

Sur Ophélie. Tous les événements qui se déroulent au palais poussent Ophélie vers la « folie ». On va voir plus loin la raison pour laquelle je ne prête point de foi à la « folie » de la jeune fille. Je ne dis pas « poussent au suicide » parce qu'Ophélie n'a pas le courage nécessaire pour un acte pareil. Tout le monde, y compris Polonius, et Laertes, son frère — exige d'elle qu'elle soit chaste. Et Hamlet lui a probablement aussi demandé de lui rester fidèle. Avant de partir pour Witemberg eut lieu un épisode qu'on pourrait nommer « le moment Roméo et Juliette ». A présent, c'est une histoire depuis longtemps révolue. Hamlet, dont le séjour au Danemark est plutôt rare, a allumé les sens d'Ophélie. Elle a eu confiance dans les serments qu'il lui avait prêtés. D'ailleurs ils étaient sincères alors. Restée seule dans un palais où sévit la malhonnêteté — depuis la prostitution politique à la prostitution sexuelle —, dans un palais où la Reine n'a pas hésité de partager le lit de son beau-frère — action habilement parachevée par Polonius lui-même, dans un palais enfin, où les conseils de couronne dégénéraient en orgies ; eh bien, dans ce palais-là on exigeait d'Ophélie qu'elle restât chaste ! Ses sens sont au paroxysme et les conseils de Polonius l'ont complètement ébranlée. Elle commence à soupçonner que Hamlet s'est moqué d'elle, qu'il lui a fait de faux serments pour la faire céder à ses désirs. Elle commence à se rendre compte que la perspective d'épouser « le meilleur parti du royaume » est sur le point de s'effondrer.

C'est à Polonius qu'elle remet les lettres de Hamlet, parce qu'elle a une confiance aveugle en son père et parce qu'elle est prête à faire n'importe quoi afin de garder Hamlet. Mais elle fait fausse route en prêtant l'oreille à Polonius, à la Reine et au Roi. Elle sait que dans un pays où règne la tyrannie ce sont les grands qui ont toujours raison. Ophélie agira selon leurs conseils ; elle deviendra leur instrument en vue de garder Hamlet. En fait, c'est pour le perdre . . .

La scène de la folie d'Ophélie. Pas un seul instant cette scène ne doit être jouée comme si Ophélie était vraiment folle. Elle apparaît ici comme un témoin gênant de l'accusation, donc elle doit être bien gardée. A Elseneur personne ne peut la défendre. Elle doit se défendre elle-même, c'est-à-dire simuler la folie afin de pouvoir dire tout ce qu'elle sait. Combien dangereuses sont les révélations d'Ophélie, cela résulte du fait que la Reine sortira en hâte au cours de la scène suivante et y reviendra en annonçant sèchement : « Ophélie s'est noyée ». Ce n'est pas vrai, Ophélie ne s'est pas noyée. Elle a été froidement assassinée par la Reine elle-même. Tel que le Roi procéda avec son frère. Faire disparaître un témoin importun, comme l'est devenue Ophélie, est un procédé typique pour ces temps-là. De même, on ne doit pas négliger le fait que c'est Horatio qui conduit Ophélie en scène. Dans les desseins de Horatio, en l'absence de Hamlet, c'est Ophélie qui doit être le principal témoin à charge contre Claudius et la Reine.

La scène finale. Hamlet commence son duel conscient qu'il va mourir ; c'est même, en fait, une solution qui lui convient. Pour se suicider, il lui manque le courage. Agir — il n'en est pas capable. Alors, se laisser tuer ainsi c'est le seul moyen de devenir ce qu'il a depuis toujours souhaité : un Héros.

Passé ce moment, Fortinbras pénètre dans le palais en forçant les portes. A partir de cet instant il est l'envahisseur. Horatio, son ancien complice, commence à débiter

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les vérités qu'il connaît — et il ose même proclamer ses droits dans le royaume de Danemark. Fortinbras s'esclaffe d'un rire trivial. Il tient même un discours devant la dépouille de Hamlet. Évidemment pour se moquer. Puis il s'assied sur le trône. Fortinbras dit: « Et maintenant, silence ». A partir de ce moment le nouveau tyran s'est installé à la tête du pays. La pièce peut recommencer . . .

★

Je n'ai pas l'habitude d'écrire au sujet de mes spectacles. Un metteur en scène n'a rien à expliquer. Le spectacle est son unique explication. Étant donné la place que ces deux spectacles tiennent dans ma conscience, j'ai fait une exception en illustrant par écrit quelques idées. Quand je pense un spectacle, il vit en moi d'une vie intense, bien longtemps, trop longtemps. Voilà pourquoi, très souvent, sa traduction en pratique m'apparaît comme un amoindrissement de la pensée, un écart du spectacle idéal que je vis en moi-même. Mais un spectacle naît et meurt chaque soir — à chaque représentation —, de sorte que ces quelques lignes ont leur raison d'être, comme un film théorique avec plusieurs hypothèses possibles.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'ACCESSIBILITÉ DE LA MUSIQUE — NÉCESSITÉ ET DÉNATURATIONS

Mircea Voicana et Elena Zottoviceanu

Nous engageant dans le débat sur l'accessibilité de l'art, nous nous voyons obligés de réfléchir sur la manière la plus directe de faire part aux spécialistes de n'importe quel domaine quelques-unes de nos opinions concernant l'accessibilité circonscrite à la musique seule, ces opinions étant le résultat d'une fréquentation constante de cet art et de la problématique spécifique du langage musical.

Si discuté, sans être toutefois pour autant suffisamment éclairci du point de vue dialectique par l'apport multiple de critères d'approche différents, le problème de l'accessibilité du langage musical continue d'inviter, semble-t-il, à un effort de réflexion sous le rapport de sa définition. Notre propos ne vise pourtant pas à combler ce vide, mais, simplement, à ébaucher certains points de vue dans le cadre d'un débat plus large.

Prenons, comme point de départ, la thèse suivant laquelle l'accessibilité est inhérente à l'œuvre, comme une qualité intrinsèque et non comme un ajout, un ingrédient qui serait introduit dans l'œuvre déjà conçue. Lorsqu'il pense son œuvre, le compositeur se représente déjà — instinctivement ou rationnellement — ceux auxquels il l'adresse: interprètes et auditoire. En d'autres termes, une œuvre musicale ne se conçoit pas n'importe comment, pour que le degré d'accessibilité souhaité lui soit ensuite attribué en fonction des exigences du dehors, mais, tout au contraire, elle naît avec cette dimension dès le moment même où le compositeur l'imagine et lui trace certain pourtour. Bien mieux, son accessibilité ne dépend nullement de l'intention de son compositeur: sans doute, la composition d'une chanson de masse suppose inévitablement cette intention, mais celle-ci peut fort bien ne pas être délibérément présente dans un morceau de musique de chambre ou de genre.

Il s'agit donc de retenir que dans le cadre du processus créateur, le caractère d'être accessible apparaît et prend forme au moment même de la conception de l'œuvre musicale, non pas seulement lors de son élaboration définitive et moins encore comme un artifice de finition.

Mais, une fois créée, l'œuvre — telle qu'elle est, accessible — aboutit, par un processus de communication, à l'auditeur, c'est-à-dire au récepteur pour lequel elle a été conçue et destinée. C'est par rapport à celui-ci que va se matérialiser sa qualité d'être accessible que seule, d'ailleurs, la relation créateur/récepteur met en valeur. Car, ce sont justement les qualités réceptrices de *ce* facteur qu'avait envisagées le compositeur au moment où il concevait son œuvre, moment dont nous venons de parler tout à l'heure. Quelles sont-elles, par conséquent, ces qualités du récepteur? Dans l'ensemble, pour l'œuvre que l'on destine à la réception, elles se présentent toujours *comme des données*. Le fait qu'elles soient ainsi déterminées ne doit pas, cependant, nous faire perdre de vue que le récepteur lui-même enregistre toujours une évolution, sa *propre évolution notamment*; c'est en cela qu'intervient sa formation. Mais, cette formation — fût-elle native ou due à l'éducation et à la culture — constitue un problème qui transgresse la sphère de notre thème, trouvant son domaine dans les approches d'autres musicologues.

Ce qu'il convient de souligner ici c'est justement l'idée que l'éducation, qu'elle soit spontanée ou organisée, se réalise générale-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 45–48, BUCAREST, 1975
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment non pas unilatéralement — dans notre cas par une limitation au seul domaine de la musique —, mais, tout au contraire, dans un climat de réciprocité favorisé par l'ouverture du sujet (le *récepteur)* à l'égard des stades correspondants qu'il connaît dans la réception d'autres langages artistiques; ainsi, la compréhension d'un certain stade du langage musical n'en est que plus facile. Par exemple, pour la musique de Debussy, il est évident que l'habitué des expositions impressionnistes a, sans doute, eu d'autres données de réceptivité que l'auditeur frustré de tout contact avec cette vision artistique; ou bien, de nos jours, l'accession à la musique contemporaine se trouve facilitée par certain usage de l'auditeur des phénomènes contemporains qui se produisent dans les beaux-arts, la littérature etc.

Il va de soi que ce processus de compréhension concentré au niveau de l'individu se déroule comme une interinfluence permanente à laquelle participent tous les arts. Aussi bien, ne faut-il pas ignorer l'influence bienfaisante de la musique dans l'action de faciliter la réception intelligente des autres arts, même si leurs stades d'évolution ne coïncident pas parfaitement. Le phénomène s'explique non par la possession d'un code technique de la communication, mais par une certaine modalité déterminée des états affectifs. Situons-nous, pour plus de clarté, dans le climat psychologique du processus de création et de réception musicale. Vivre la musique suppose y participer, y mettre du sien. Mais si un récepteur s'y laisse entraîner de manière passive, cela veut dire que pour lui l'œuvre musicale qui lui est communiquée n'est — consciemment ou non — qu'une *tautologie*. Toutefois — et à l'encontre d'une confusion, hélas, trop souvent commise — le fait d'être « tautologique » n'équivaut pas avec celui d'être « accessible ». Par exemple, il est des compositions de musique légère qui, comptant à tort que le genre serait si efficient grâce à la reprise de rengaines connues, s'y résument, risquant ainsi de sombrer dans une masse amorphe; il n'en va pas de même de la chanson de qualité qui devra sa personnalité à cette petite quote-part de nouveauté que justement elle s'efforce d'apporter — encore que présentée dans un contexte nécessairement connu — et qui réussira à faire valoir le morceau, le plaçant sur l'orbite des succès à la mode.

Il nous faut, dès lors, distinguer entre « accessibilité tautologique » et « renouveau accessible » et arriver à comprendre ce que peut bien être le second terme. Précisément : ne pas se résumer à ce qui est déjà acquis, connu, mais aborder, de manière frappante au point de vue de l'esthétique, la nouveauté, la présentant comme une « *nouveauté en elle-même* », ou, mieux dit, comme une corrélation nouvelle (ambiance, rapports) des éléments les plus connus.

Le problème passe ainsi de « l'accessibilité en général » à l'*intérêt* accordé à des réalités esthétiques (sonores, dans notre cas) aptes à être captées, reçues. En d'autres mots, sera *nouveauté accessible* celle qui, dans le contexte des coordonnées courantes, ne se situera pas à une distance insurmontable pour les capacités psycho-esthétiques du récepteur. On se rend compte, par exemple, que la rénovation totale du langage harmonique opérée par Schönberg — et qui semble aujourd'hui toute naturelle, préparée qu'elle l'avait été par l'évolution musicale entamée par Wagner et poursuivie par Reger, Mahler, etc. — aurait été repoussée avec vigueur comme se situant en dehors des sphères de l'art si elle s'était produite rien qu'une cinquantaine d'années plus tôt, au temps de Schubert ou de Chopin.

Arrivés là, envisageons sous le même angle la question, également fort discutée, de la relation entre l'accessibilité — entendue de manière semblable — et la valeur de l'œuvre. L'œuvre ayant une valeur effective sera toujours, tôt ou tard, reconnue pour être aussi *accessible*. Pour mesurer la part de vérité de cette assertion, essayons simplement de nous rappeler la destinée des derniers quatuors de Beethoven qui,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ignorés pendant près d'un siècle comme étant aberrants, sont de nos jours reconnus et fréquents dans le répertoire de la musique de chambre.

De tout ce qui vient d'être dit jusqu'ici, quelques aspects, pensons-nous, méritent de retenir l'attention.

Ainsi, pour être mal comprise ou bien considérée sous un jour étroit, l'accessibilité risque de devenir un trait restreignant de l'œuvre d'art ou seulement de son caractère artistique; car, elle peut barrer l'« ouverture », jusqu'à produire même un « manque d'ouverture » qui se manifesterait tant dans l'attitude esthétique envers la création et l'interprétation, que dans les effets inhibiteurs de toute stimulation artistique.

N'oublions pas de relever ici le risque qui, aussi, la guette de devenir une source possible de dilettantisme qui, loin d'être rebuté par les tautologies, évolue à son aise sur ce terrain. Dans ce sens, apprécier positivement, sans nuance critique aucune, la seule accessibilité (prise du mauvais côté) et faire d'elle le critère principal de jugement de la valeur artistique ne tarde guère de devenir une base véritable pour un *statu quo* dans l'art. D'ailleurs, une des sources de l'erreur consiste précisément dans le fait de considérer *a priori* l'accessibilité comme une résultante moyenne des qualités des œuvres et de l'auditoire. Or, en réalité, la valeur artistique d'une œuvre — celle qui existe jusque dans son noyau le plus intime — n'est pas réductible à la moyenne, elle ne se plie pas aux lois statistiques qualitatives parce qu'elle ne peut se rapporter à des moyennes qualitatives. Chaque œuvre et chacun de ceux qui l'écoutent offrent des paramètres propres, individuels, qui, envisagés socialement, forment une somme et non pas une moyenne de nivellement. C'est pourquoi, le caractère inédit et la personnalité d'une œuvre musicale vivent et revivent à travers ses forces communicatives non seulement au moment de son apparition, mais tout au long de son existence sociale, c'est-à-dire aussi longtemps qu'elle intéresse esthétiquement sur le plan social. Et dans ses relations avec chacun de ses auditeurs, elle se configure autant de fois, non parce qu'elle appartiendrait au moment contemporain ou révolu, mais — et c'est là l'aspect révélateur — parce qu'en transgressant la commune moyenne, elle demande un effort de compréhension accentué, correspondant chaque fois à la charge de contenu humain qui suscite l'intérêt de l'auditeur. Aujourd'hui encore, par exemple, lorsque Bach figure incontestablement dans le patrimoine de tout mélomane, l'*Art de la Fugue* continue d'être cette musique austère qui se refuse à l'accession de l'auditeur non averti.

Parmi les dangers de la fausse accessibilité se fait jour, souvent, certaine déviation du sens du message de l'œuvre; elle provient du fait que le récepteur accède à tout à fait autre chose que voulait le créateur. Le récepteur, dans ce cas, s'illusionne, il se laisse prendre à un succédané, se limite à ce qui lui tombe directement sous l'entendement, l'essence musicale lui échappant complètement. C'est ce qui arrive, du moins dans une grande mesure, avec la musique à programme lorsque'elle est abordée uniquement par la filière du programme, du texte littéraire — ce dernier étant sans doute plus accessible du fait de son caractère conceptuel —, mais cela n'équivaut point à l'assimilation de la substance musicale. Ainsi, nous aurons beau suivre consciencieusement dans les programmes de salle les pérégrinations d'Harold à travers l'Italie, l'essence de la musique de Berlioz ne nous deviendra pas, pour cela seul, familière de même qu' écouter la narration des aventures de Till ne nous fera en rien apprécier la beauté du poème musical réalisé par Richard Strauss sur ce prétexte.

Mais le problème ne se limite pas à la musique à programme. Prenons, par exemple, le cas de la musique de divertissement: là, ce n'est pas l'ensemble de la musique, mais certaines de ses composantes seulement

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(rythmiques surtout) qui deviennent le prétexte pour une autre réception, pour un émoi autre que musical. Accueillie en effet, parfois même mémorisée, cette musique demeure cependant un prétexte, un support — le support de la danse — et c'est une valeur utilitaire qu'on lui accorde. Aussi, dès que le prétexte prend fin (la danse), la valeur utilitaire risque de déteindre abusivement sur la valeur esthétique musicale en soi — c'est ce qui arrive avec les disques de consommation qui ne sont que des nouveautés périssables.

Jusqu'à un certain point, un phénomène similaire se produit aussi avec des œuvres se réclamant d'une orientation nouvelle et dont l'accueil (la réception) enregistre la substitution de leur valeur d'expérimentation à la valeur musicale intrinsèque : intéressante, incontestablement, au point de vue scientifique, cette valeur d'expérimentation est saisissable sans doute par les spécialistes ou dans le cercle également restreint de quelques dévoués à de semblables efforts de recherche musicale. Ce qui ne veut pas dire, cependant, qu'il ne faille se méfier, pour autant, de l'autre « barrage », celui qui peut se produire à la suite de l'attribution d'une soi-disant « inaccessibilité au grand public », par rapport à laquelle ceux qui auraient déjà acquis le fond aperceptif nécessaire à l'acceptation de ce genre d'œuvres ne formeraient qu'une faible minorité.

Pour finir, nous n'insisterons plus sur cette vérité bien connue que l'accessibilité, en tant que résultat d'une capacité de comprendre, tient du type historique, qu'elle est sujette par conséquent d'avoir une évolution bien à elle et qu'inévitablement, un jour, peut devenir de la sorte accessible ce qui ne l'est pas encore. L'erreur serait dans les jugements absolus, autant ceux qui promulgueraient comme souverain, en matière d'accessibilité d'une œuvre artistique, le stade actuel, que ceux qui décideraient qu'obligatoirement toute musique encore inaccessible deviendra (et non qu'elle *pourrait* devenir) accessible.

Une optique analytique — poussée jusqu'aux plus fines nuances — associée à la configuration correspondante — sous de multiples aspects — de l'acte critique, au profil spirituel de notre époque, à l'importance de ce dernier dans la formation et l'orientation de l'opinion publique et enfin à son application à la sphère de la création et de la pratique musicales, doivent présider de la manière la plus naturelle à l'ensemble des exigences d'extrême sensibilité qui entourent une notion aussi riche en énergies esthétiques et sociales.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECHERCHES SUR LES FORMES-ARCHÉTYPE DANS LA MUSIQUE ROUMAINE CONTEMPORAINE

Anca Jalobeanu

Chez la plupart des compositeurs roumains on rencontre, ces derniers temps, l'idée *d'archétype*, associée surtout aux recherches dans le domaine de la forme musicale. Il s'agit du jeu d'un concept — la *forme-archétype* — que l'on s'applique à définir selon des méthodes diverses afin de raviver la pratique musicale suivant des voies nouvelles — et de la musique-même qui, dans sa réalité vivante, à travers ses formes concrètes, contredit l'archétype tout en suivant sa loi. Car la signification qu'on accorde en général au concept de forme archétype nous semble correspondre à celle de loi, en tant que principe essentiel et constant qui règne sur la création des formes.

On trouve une définition, au sens propre du terme *archétype*, chez Anatol Vieru [1]: une forme-archétype est une forme originale qui atteint à un taux de généralité si élevé qu'il est impossible de trouver au-delà d'elle une autre forme plus élémentaire encore. Au contraire, c'est la forme-archétype qui a le pouvoir d'engendrer d'autres formes ayant un moindre degré de généralité.

C'est notre perception qui a la tendance d'associer les formes, même très complexes, qui se présentent à elle, à des formes plus simples, voir des archétypes. De telles formes seraient, selon Vieru, la forme binaire, la forme ternaire et la Barforme [2], puisqu'elles ont de très solides fondements dans notre conscience musicale. Anatol Vieru donne comme exemple *Steps of Silence*, composition qu'il a minutieusement élaborée d'après des lois très précises, dans l'ordre croissant des durées, et dont la perception, ou bien, selon l'expression du compositeur, le pouvoir créateur de l'auditeur tend à réunir les petites durées, les moyennes et les grandes dans des sections clairement définies. C'est à une forme ternaire que la forme individuelle de la composition est réduite. Il en va de même pour *Clepsydre* — Vieru a nommé ainsi une de ses pièces mais aussi une forme particulière qu'il a inventée, une forme de percevoir d'une manière spécifique l'écoulement du temps. Il s'agit de *Perpetuo*, arrière-plan de musique monotone, strictement calculée afin qu'elle devienne imperceptible en soi; des *Ephémérides*, qui viennent se superposer à ce Perpetuo – ce sont des « timbres-durées » qui ont le pouvoir de s'imposer à l'attention de l'auditeur tout en rendant perceptible, de temps en temps, la présence, comme une ombre, du *Perpetuo*, tels les petits événements quotidiens qui nous font saisir l'écoulement du temps objectif; à ce *Perpetuo* et à ces *Ephémérides* se superpose enfin une trompette-solo, présence accablante qui modifie la perception de tous les événements se déroulant dans le temps. Sur des plans superposés donc, et non juxta-posés comme dans *Steps of Silence*, c'est également à une forme ternaire que nous avons affaire dans la *Clepsydre*: la perception agit toujours par synthèse. La conclusion de Vieru est qu'une forme musicale n'atteint à son contour essentiel qu'au dernier stade de sa réalisation, c'est-à-dire au niveau de la perception de l'auditeur, en traversant le stade intermédiaire et inhérent de la re-création de l'interprète. Ainsi, même une forme-archétype ne saurait exister dans l'abstrait: « La forme naît en même temps que la musique — et la musique en même temps que la forme; chacune d'elles participe à la création de l'autre »; la forme

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 49–53, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

est donc une existence concrète par excellence.

En d'autres termes, Pascal Bentoiu exprime la même idée dans son livre *Image et sens* [3]: la musique est la rencontre d'une *structure* (c'est-à-dire le programme du compositeur, son schéma, écrit ou non) et d'une *configuration* (la réalisation de cette structure dans la conscience musicale, son effet), rencontre qui ne devient possible que par l'intermédiaire du second créateur — l'interprète.

Beaucoup de compositeurs roumains ont formulé leurs conclusions dans ce sens. Cela ne doit pas donner l'impression qu'ils découvrent, maintenant, des choses connues déjà depuis longtemps et qui sont devenues banales. La signification de ces efforts théoriques, ayant des conséquences pratiques, est autre. Il s'agit d'une sévère critique de la théorie scolastique qui envisageait la forme musicale exclusivement au niveau de la composition. Malheureusement, cette théorie continue encore à fausser la réalité de la musique et il nous semble opportun de citer une source classique: l'*Encyclopédie Fasquelle* [4], car c'est bien dans cet esprit que la critique de la théorie scolastique est faite:

« . . . Parmi les formes para-organiques, la forme musicale représente *le type le plus pur de la forme qui se forme elle-même.* Sous quelques aspects qu'on l'envisage, la forme musicale est entièrement une formation ⟨ . . . ⟩. Le vrai problème n'est point de décrire de l'extérieur des formes toutes faites, réduites par abstraction à des formules « architectoniques », mais de comprendre le passage d'une absence de forme à une présence de forme ⟨ . . . ⟩. Bref, il s'agit bien moins d'établir une notion générale et statique de la forme que de concevoir les processus de l'activité formative mise en jeu dans quelque musique que ce soit. Cette activité se déploie à la fois dans les opérations du compositeur dans la dynamique de la forme, dans la re-création de celle-ci par l'interprète et dans la perception de l'auditeur. Mais elle y reste identique à elle-même, puisqu'elle constitue la même forme ⟨ . . . ⟩. Pour avoir dissocié, au départ, ces quatre aspects d'une même activité, les théoriciens de la forme se sont exténués à résoudre de faux problèmes ».

Il s'agit, enfin, d'une prise de conscience chez les compositeurs roumains. Les esthétiques contemporaines ont prouvé combien il est nécessaire aujourd'hui d'envisager l'art sous l'angle de la communication. La forme musicale est donc considérée comme un processus qui ne s'accomplit qu'après avoir parcouru toutes les phases: œuvre (forme) — interprète — récepteur. La nouvelle théorie de la forme doit tenir compte des conditions nécessaires à la communication du message que celle-ci renferme. C'est pourquoi la tendance actuelle est de mettre l'accent sur la réception et de l'inclure non seulement dans la redéfinition de la forme musicale, mais aussi dans sa création, dans l'acte de la composition. Entreprise difficile, puisqu'ainsi le nombre des facteurs d'indétermination que le compositeur doit mettre en jeu est considérablement élevé.

Chez nous comme ailleurs, ce sont d'habitude les compositeurs qui font, les premiers, la théorie de leurs découvertes. Il y a parfois des poétiques qui sont de vraies créations, de sorte qu'on ne saurait dire laquelle a été la première: la création de l'œuvre ou la création de la théorie. Si, autrefois, l'artiste créait sans trop se soucier de l'effet de son œuvre dans la conscience de son auditeur, c'était parce que les conditions permettaient que ce lien qu'on appelle *message* se trouvât impliqué dans l'acte créateur. Or il n'y a pas lieu d'expliquer de nouveau dans quelle mesure les conditions actuelles requièrent à l'artiste de partager la mission du chercheur et d'être en état de formuler théoriquement les résultats de ses recherches. La situation n'est pas tout à fait nouvelle: elle est apparue dès le XIXe siècle, pendant l'essor des écoles nationales. C'est depuis lors qu'en Europe le champ du matériel de l'art avait

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

commencé son expansion; et c'est depuis lors que ce matériel nouveau, qui a entraîné des mutations dans la pensée artistique, ne trouve plus sa place dans les règles de la théorie traditionnelle et impose la recherche de ses lois.

Il nous semble que la théorie scolaire ayant limité la forme musicale au deuxième niveau de son existence: celui de sa virtualité n'a pas su formuler les *lois* de la forme: ce sont des règles qu'elle a élaborées. Des lois, elle en a trouvé; mais elle s'est arrêtée à mi-chemin. C'était peut-être l'influence des arts plastiques qui a fourni les fondements à l'esthétique traditionnelle; ou bien le mirage de la notation, laquelle, selon Alain Daniélou, « employée autrement que comme moyen d'analyse et de référence, a un curieux effet sur le développement musical. Elle invertit le processus mental et en oblitère certaines caractéristiques » [5]. Le fait est que la notation devenant de plus en plus précise amena le compositeur à croire qu'il est en état de maîtriser et de déterminer son œuvre dans la partition d'une manière totale. Il s'ensuit que l'interprétation — et d'autant moins la perception — n'avait plus de rôle dans la création de la forme. Le sérialisme intégral en fut la limite.

C'est par réaction à cet état de choses qu'on est arrivé à l'idée que « la réalité audio-mentale de la musique, sa fonction en tant que langage expressif et vivant, ne peuvent se baser sur la *forme écrite* » [6].

Afin de retrouver les vraies lois de la forme musicale dans sa condition de processus vivant, on a essayé d'appliquer à la musique les lois découvertes et formulées par la linguistique structurale. L'étude du folklore en a fourni les solutions les plus heureuses. On doit mentionner les études — pratiques ainsi que théoriques — du compositeur Nicolae Brînduş (*Valenţe, grade şi puteri libere* [7] et *Consideraţii asupra practicii « Freies Zusammenspiel »* [8]). On trouve dans le folklore musical de chaque pays — maintes études l'ont prouvé — des archétypes, grâce, peut-être, à son évolution très lente qui lui a permis de cristalliser les données les plus profondes, essentielles de la pensée musicale. « Nous ne connaissons la genèse des archétypes folkloriques que d'une manière hypothétique mais, d'une manière analogue ⟨pense Nicolae Brînduş⟩ nous pourrons nous poser le problème d'instituer des archétypes-structure dirigeant le déroulement d'une pratique du type ⟨de l'improvisation⟩ » [9].

Selon Brînduş, ces archétypes-structure agissent dans le folklore musical comme les modèles aux vertus génératrices de grammaire, pour tout autre langage, et faute desquels la liberté absolue dans l'improvisation aboutirait au chaos. Les archétypes seraient ainsi des formes idéales qui véhiculent des sens essentiels [10]. La création dans la musique improvisée est soumise au même principe que la communication orale: « dialectique vitale de l'évasion et de l'intégration dans l'archétype », selon Brînduş.

Pour résumer, la *forme-archétype* serait:

— forme originaire et irréductible correspondant aux modèles élémentaires et fondamentaux de la perception musicale et suivant laquelle la perception tend à classifier et à juger toutes les formes complexes qui se présentent à elle (selon Vieru);

— structure générative (dans le sens accepté par la linguistique structurale) dont la valeur sémantique s'établit surtout dans la pratique musicale, à la suite d'une convention, mais dont la nature profonde se justifie par les mécanismes de l'esprit et agit par conséquent en tant que loi (d'après Brînduş).

Ainsi la musique est assimilée théoriquement aux autres langages: l'œuvre musicale, renfermant un message entre l'artiste et son public, obéit aux mêmes lois générales qui régissent toute communication humaine.

Pourtant dans sa pratique la musique ne fonctionne pas justement dans le sens d'un langage, puisque la tradition européenne est arrivée à un relais de communication assez passif, en ce qui concerne le récepteur, surtout [11], mais aussi en ce qui concerne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'interprète, réduit au rôle de simple exécutant de la pensée d'autrui, voire éliminé complètement par le sérialisme intégral.

De ce côté, le problème serait de retrouver les lois — dont les formes-archétype représentent des modalités d'existence spécifiques — d'une nouvelle pratique musicale qui rétablisse la vraie fonction de langage de la musique. Mais les formes-archétype du folklore, issues de la pensée modale, ont pourtant un caractère limité, spécifique de chaque nation : il s'agirait ainsi de langues musicales différentes (surtout dans le folklore plus récent). Le problème reste ouvert: y a-t-il des archétypes universels de la pensée musicale [12] qui fonctionnent dans le folkore musical de chaque pays, même à travers des archétypes spécifiques? S'il en était ainsi, une communication universelle par la musique serait possible et la musique pourrait vraiment jouir de l'apanage d'un langage universel.

Mais il y a en même temps l'autre aspect du problème: est-il tellement nécessaire que la musique accomplisse les fonctions d'un langage, et qu'elle revienne à une pratique orale?

Il nous semble qu'érigée en langage la musique s'éloigne du domaine de l'art: c'est la même différence qu'il y a entre la langue parlée et la poésie, par exemple. D'un côté, il y a l'originalité qui a la valeur primordiale, de l'autre côté il y a le domaine des choses qui sont à la portée de tous.

Bien que la musique improvisée ou indéterminée a l'ambition de résoudre la crise de la forme musicale (qui est aussi la crise de la musique même), elle nous semble être une solution extrême ; sa valeur de principe paraît limitée.

Il y a parmi les compositeurs roumains une attitude méfiante quant à cette orientation. Selon l'opinion d'Aurel Stroe, ou de Corneliu-Dan Georgescu [13], la musique en tant que langage, serait « trop chargée de lieux communs inévitables, trop proche de l'instinct, elle ne saurait créer un objet ⟨une *œuvre*⟩ qui existât par sa structure ». Chez Aurel Stroe la forme archétype a toujours le sens d'une structure générative. Mais le but de la création est cette structure même, la valeur d'une œuvre s'établit en relation directe avec le degré où elle relève une telle forme-archétype (tandis que, pour les théoriciens de l'improvisation et de l'indétermination, la structure générative est le point de départ dans la création, elle y étant prédéterminée). Les formes-archétype, selon Aurel Stroe, sont des formes très simples, essentielles, irréductibles et uniques. Ayant été créées par la nature, la mission de l'artiste est celle du chercheur: il n'invente pas des formes-archétype, il les trouve. La valeur de son acte — dans le sens de la création — réside non seulement dans la réalisation de la forme (jugée dans son existence concrète) mais surtout dans l'intention qui l'a porté à découvrir telle ou telle forme [14].

La forme-archétype, dans l'acception de Aurel Stroe et de Corneliu-Dan Georgescu, est presque synonyme à la notion d'œuvre: puisqu'elle est unique, irréductible, essentielle et s'impose à l'esprit au-delà des règles et des lois. Ainsi il n'y aurait pas, dans la musique, simple communication puis qu'il paraît y avoir davantage: communion. De cette manière s'expliquerait peut-être l'illusion (ou la réalité?) que la musique possède les vertus d'un langage universel.

Notes

[1] Anatol Vieru, *În domeniul formei muzicale*, in *Studii de muzicologie*, vol. 8, 1972.

[2] Selon l'opinion du compositeur Dumitru Bughici (*Dicționar de forme și genuri muzicale*, Bucarest, 1974), la *Barforme* représente le terme générique désignant des principes d'analyse qui sont différents des principes classiques sur lesquels reposent la forme *binaire* et la forme *ternaire*. Ces trois termes ont chez Vieru une acception très générale qui dépasse (tout en les comportant) les principes classiques ainsi que ceux de la Barforme.

[3] Pascal Bentoiu, *Imagine și sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, Bucarest, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[4] André Souris, *Forme*, in *Encyclopédie de la musique Fasquelle*, Paris, 1961.

[5] Alain Daniélou, *Sémantique musicale. Essai de psychophysiologie auditive*, Paris, 1967.

[6] *Ibidem.*

[7] Nicolae Brînduş, *Valenţe, grade şi puteri libere*, in *Studii de muzicologie*, vol. VI, 1970.

[8] Nicolae Brînduş, *Consideraţii asupra practicii « Freies Zusammenspiel »*, in *Muzica*, 1972, n° 10.

[9] Nicolae Brînduş, *Consideraţii* . . . .

[10] « Dans la musique improvisée, le processus est similaire à celui du langage parlé. Les impressions reçues s'impriment sur un mécanisme déjà en mouvement dont elles altèrent le cours et non pas sur un enregistreur statique. Ceci joue un rôle très important dans le caractère actif de la mémoire et les réflexes de la mémoire musicale en particulier. Dans le langage modal nous voyons l'improvisation se développer à l'aide d'un vocabulaire fixe, d'une série de souvenirs sonores et de sons — images présélectionnées que le mécanisme mental utilise et déplace comme les verres colorés d'un kaléidoscope et que le cerveau de l'auditeur classifie immédiatement » (Alain Daniélou, *op, cit.*, p. 20).

[11] Envisageant une situation idéale, qui est celle des communautés où la musique est encore vivante, chacun étant un praticien virtuel, Alain Daniélou pense que la musique improvisée est la modalité idéale — puisque c'est la plus créatrice, l'auditeur ayant un rôle très actif.

[12] C'est toujours Alain Daniélou qui décrit des « constantes auditives » qui conditionnent la perception musicale.

[13] Corneliu-Dan Georgescu, *« Canto II » de Aurel Stroe*, in *Muzica*, 1972, n° 11.

[14] Notre impression est que pour le compositeur Corneliu-Dan Georgescu la notion d'archétype est bien différente des autres acceptions que nous avons commentées: elle n'a même plus le sens *génératif* que lui accorde Aurel Stroe, du moment que, suivant son expression, les formes-archétype ne peuvent pas être continuées ou imitées, elles ne peuvent être trouvées qu'une seule fois.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SIGNIFICANT SPECIFIC COMPOSITION DEVICES IN PAUL CONSTANTINESCU'S *SYMPHONY IN D*

Speranța Rădulescu

Paul Constantinescu approached the symphony genre only when he had already acquired a long time experience as a composer, enabling him to feel sure concerning his good command of the expression means. As a matter of fact, in 1944, the year when his *Symphony in D* was completed and had its first hearing, Paul Constantinescu was known already as the author of a quite impressive set of works belonging to various genres (such as *the Romanian Suite for Orchestra, Symphonic Dances for Orchestra, Burlesca for Piano and Orchestra, Simfonietta*, the cantata *Carmen saeculare*, the opera *O noapte furtunoasă* (The Stormy Night), *Two Studies in the Byzantine Style for String Trio, Sonatina in the Byzantine Style for Violoncello solo, Sonatina for Violin and Piano, Songs for Voice and Piano, Liturghia în stil psaltic* (Liturgy in the Byzantine Style) *for Chorus, Romanian Folksongs arranged for Chorus*, film music and so on. When examining these works (whose enumeration here is far from being complete) one is struck by the composer's two main concerns: his turning to good account of the folk song and his turning to good account of the Byzantine psalm intonations which in Romania had been "engrafted ⟨ . . . ⟩ on the vigorous trunk of the folklore" [1].

These two concerns are making themselves conspicuous during all Paul Constantinescu's creative activity, either in works using but one of these veins — the folk intonation in *Balada haiducească* (Ballad of Outlawry) *for Violoncello and Orchestra, The Bukovina Suite, The 2nd Rhapsody for Orchestra, The Symphonic Dance "Olteneasca"* and the Byzantine intonations in the oratorios *Patimile și Învierea Domnului* (Christ's Passion and Resurrection) and *Nașterea Domnului* (Christ's Birth) or in works where the folk and Byzantine elements are blended — on the basis of the principles of the universal music — into a personal musical expression *(The Concerto for Piano and Orchestra, The Concerto for Strings, The 2nd Symphony "Ploiești", The Triple Concerto for Violin, Violoncello, Piano and Orchestra).*

Within the general frame of the composer's creation, the *Symphony in D* is an important step directed towards the full crystallization of a personal way of expression. At the same time it is his first attempt in building up an orchestral work of ampler proportions. Moreover, the work is a significant one also in the general context of our music, being one of the first valuable symphonies in which a proper Romanian style is asserting itself. In order to have a just image of the place of the work within the general frame of the Romanian musical composition, a sketch of the development of the Romanian national school from its beginning till the year (1944) of the completion of the *Symphony* will certainly be useful here, this development being, of course, connected to the appearance and the evolution of the "musical folklore" concept.

Our first generations of professional composers — whose activity began in the middle of the past century — had among other things, also a tendency to lend their works an autochthonous colour, by taking over from the town fiddlers some tunes or fragments of tunes they harmonized afterwards according to the principles of the Western harmony system. The beginning of a closer contact with the genuine peasant

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, Nº 2, P. 55–66, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aspects of the folk song was due to the forerunners of choral music — G. Musicescu, T. Brediceanu, G. Cucu — who were searching also for new ways of harmonization, more suited to the peculiarities of the intonation in the melodies based on this pattern.

The 20th century creators have become gradually more and more aware of the necessity of formulating new ways of musical expression better suited to the specific features of the Romanian folk musical material.

Among these composers whose efforts have been most consistently directed towards the forging of such a kind of a proper Romanian style, there are to be found the names of Filip Lazăr, Mihail Andricu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin; their example has been followed by Marțian Negrea, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, George Enescu who "some 25 years ago had written the *Romanian Rhapsodies*, and was working, at the time, on his opera *Oedipus*, containing a lot of autochthonous intonations, as other previous works of his such as the *Dixtuor* or the *2nd Symphony*; ⟨going his own ways in this matter, he gave⟩ a firm ⟨support to this new attempt at creating such a kind of a proper Romanian style⟩ in his *3rd Sonata for piano and violin*" [2]. The *Rhapsody*, the *Fantasia*, the *Symphonic Poem* and the *Suite* were then the beloved symphonic genres. The few extant *Symphonies* dating from that period and due to the pen of Golestan, Zirra, Ottescu, Enacovici, do not rank among the best creations in the field; besides, they are, by far, too little "Romanian" as concerns their style. Enescu's three *Symphonies*, on the contrary, possess a high artistic value, but their use of the folk vein is often a sort of a "subterranean" one.

A "qualitative leap" in this direction is due to Mihail Jora; his *Symphony in C* (1937) is a brilliant demonstration of the possibility to use most accurately a musical material derived from the folk tunes in symphonic constructions.

Paul Constantinescu's *Symphony* is its junior by seven years, and represents a double endeavour: a) to enlarge the Romanian musical style by including in it also another element most specific to our people's spirituality, namely the specific Romanian form of Byzantine psalmody, and b) to pass from the *Rhapsody* genre to the symphonic development according to the "unique" pattern already established in the *Symphony* of his teacher Mihail Jora.

Our analysis of the *Symphony in D* will be thus focussed on:

— the way the composer has succeeded in building up a sonorous construction on the basis of a specifically Romanian musical language;

— the specific features of this language.

THE CONSTRUCTION

Paul Constantinescu is expressing himself in accepted forms — sonata, song, rondo, passacaglia — but provided with a new contents and fitted to it.

The work is in four movements, according to the tradition established by the German School. Adagio-Allegro deciso, Adagio, Allegro vivo, Andante sostenuto-Maestoso.

The first movement is a sonata allegro preceeded by a slow introduction (p. 3—5) [3], where the horns and the first violins expose two short ideas without any other comment.

The principal subject of the sonata allegro is foreshadowed by an anticipatory short passage whose dynamics is possessed of an ascending line.

The principal subject, entrusted to the first violins too, is made up of two distinct "blocks".

$$A = a + a'$$
$$7 \text{ bars} + 25 \text{ bars}$$

where a' is in the form of a broad "vault", and passes imperceptibly into a bridge-transition towards the second subject (p. 14), a short (10 bars) dialogue between the violins, the English horn and the oboe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

It is of a contrasting character to the first, being lyrical, introspective, depressing, owing to its abounding in chromatic descending passages; it is pre-eminently romantic.

The *Development* (p. 17—32) is a "mosaic", each of its sections being different from the others both in the musical material they make use of and in their writing i.e. in their scoring, use of registers, accompaniment formulas and various swingings around the main structural syntactic pattern of the symphony, which is that of the monody whose accompaniment is grounded upon homophony).

The first section (p. 15—17) of the development contains a figured harmony "woven" by the violins and afterwards by the clarinets, on which there is displayed a new melodic line, characteristic of the development.

In the second section (p. 17—19) several melodic elements reminiscent of the themes in the introduction and in the exposition are overlapped on a harmonic background which in its turn is gradually unfolding the rhythm (a).

The third section (p. 19—23) is made up out of a lot of rhythmic and melodic designs from the introduction and the exposition either taken over as such or transformed. The most conspicuous of them is motive (b) which along with motive (c) of

the introduction (both derived from (a), is (d)

roaming all over the whole musical texture by changing its intervals, by augmentation, by "rarefaction", by abbreviation. This section is proving the exceptionally consummate skill of the composer in the working-out of motives.

The fourth section (p. 23—26) is subdivided into a lot of smaller sections whose melodics is a varied one comprising new lines, but which are, nevertheless, combined with motives or reminiscences of certain motives and rhythmic patterns of the exposition.

The fifth section (p. 26—29) brings back the theme of the first section, but this time on a different background.

The sixth section (p. 29—31) resumes, by varying and amplifying it some of the musical material in the fourth section.

The seventh section (p. 31—32) is an anticipatory passage, suggestive of the recapitulation to come and which differs only very slightly from the analogous one preparing the exposition.

The *Recapitulation* differs in several respects from the exposition. A part of the first subject is omitted, namely, a part of the bridge-transition towards the second subject; in exchange, a new section is added to it, that connects it with an ample Coda. It resumes, again as in a "mosaic" — but here the stress is laid upon the horizontal aspect —, a great part of the thematic material of the introduction and of the exposition. The *Coda* closes sumptuously on a massive Tonic Pedal on D, the first movement of the work.

The climax of the Allegro is reached in the third section of the development, being foreshadowed by the gradual accumulations of tension in the first and second sections. It is followed by a short "decrease" combined with a disintegration of the motives. The fourth, fifth and the sixth sections of the development are comparatively "stationary" as concerns the dynamics; the following great "increase" is achieved in the seventh section — i.e. in the anticipatory passage suggestive of the recapitulation.

Therefore the *First Movement* can be tabulated in this form:

Adagio Allegro deciso
Introduction — Exposition — Development — Recapitulation — Coda
↑ ↑

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Comments: — The Sonata allegro proper is framed symmetrically between an introduction and a coda using the same thematic material.

— The development, "the centre of gravity" of the whole structure, is striving to organize the mosaic-like sections in it in such a way that every new element, i.e. non-existent already in the exposition, should nevertheless find its "justification" in the general construction of the work; thus, the fifth section resumes, but in a varied form, the musical material in the first section, and the sixth section deals in the same way with the material in the fourth one.

The Second Movement — Adagio — is a big ternary song form. Part I (p. 47—62) brings in ancient Byzantine intonations by means of a melody which is in fact a "musica amensurata", although conventionally enclosed in bars; it is followed by a kind of "discursive comment"; this "comment" being a kind of bridge towards a varied resuming of the principal subject, and making use subsequently of some melodic fragments and motives derived from that; it cannot be therefore taken for a development.

Part I which after this varied resuming of the subject, closes with a new "comment" as a bridge-transition is serene and wistful in character, and makes use of some warm sonorities by exploiting the soft timbers of the clarinets, the horns, the harp and the celeste.

Part II of the song-form (p. 62—69) is subdivided in its turn into an exposition of the second subject proper — whose melodic and rhythmic features make it akin to the folk Christmas carols — and a new "comment" related to the previous one and which leads to a slightly changed recapitulation of Part I (p. 69—73). The second movement can be thus tabulated as follows:

Adagio

A

a "comment" — a — "comment" and bridge-transition

B

— b — "comment" and bridge-transition

A

— a a a a

The *Third movement* — Allegro vivo is a Rondo-Sonata spectacular and exuberant. In our opinion, it is the most successful movement of the symphony by the beauty of its melodics, the inventiveness of its rhythms, the fluency and unitary character of its construction and language. It is a rondo, owing both to the dancing character of the subjects, inspired from the folk dance tunes, and to the return, several times, as a refrain, of the principal subject. The sonata principle makes itself conspicuous in the intermediate sections, which are possessed of the characteristics of the development.

Section I — A (p. 76) is built, according to a principle used also in the previous movements, out of several "blocks".

A = a bridge-transition / development a'

93 bars + 25 bars

where

a = the refrain R + R transposed + p. 76—78 p. 78—81 p. 81—93 + R bridge-transition / development

The second section — B (p. 98 — Lo stesso tempo, ma tranquillo) consists of an episode where on a harmonic background made up of the blended timbres of the brass instruments and of the harp, there appears, under the form of a dialogue between the violins and the oboe, a theme akin to a dance tune from Muntenia; this theme is unfolded gradually allowing for the "brîu" ⟨"girdle dance"⟩ rhythm (e) to creep in.

The return of the principal subject (p. 101 — A tempo) is followed by a new "comment"-development, with an "increase" in dynamics, whose climax is marked by the last return of the refrain to the IIIrd movement; it can be tabulated then:

Allegro vivo

A

a bridge-transition / development a'

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B

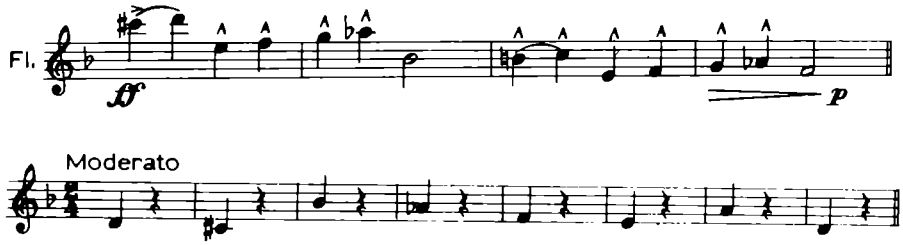
b bridge-transition
development

A

a bridge-transition a'
development

The fourth movement

— Andante sostenuto-Maestoso is a Passacaglia "prefaced" by a short slow introduction. The theme of the passacaglia (p. 129—130) exposed in dense harmonic "bundles" by the whole orchestra is a phrase of four bars whose tonal evolution begins in D minor and ends in F minor making a horizontal use of ten out of the twelve steps of the chromatic scale ; although their organization is very much akin to that of the serialized music nevertheless the composer has not given up the functions relationships between the steps. In this respect one might compare it to the theme of Webern's *Passacaglia for Orchestra, Op.1* :



The composer ventures to take some liberty as concerns the structure, transcending this way the canons of the traditional form. Thus, the theme proper — which becomes gradually a "support" for a general recapitulation of the musical material from the previous movements of the symphony — undergoes considerable changes both in its outline (which is enriched by means of so-called "melodic notes", by changing the intervals, by varying the rhythm) and in its dimensions (by means of simple or double augmentation or diminution of values, by adding or removing some motives, by "rarefaction" and so on). However, in order to ensure the coherence of the passacaglia as a whole its theme is resumed distinctly, in variations 15, 20 and 21.

As concerns the delimitation of the 29 variations and of the Coda we consider both their melodic material and their specific writing (i.e. their "syntactic type", their scoring, the registers they make use of).

As the changes in these elements do not always take place at the same time, the exact fixing of the junction points of the sections remains still an open question. However, if we are to consider the passacaglia only from the point of view of the melodics it makes use of, we shall find that it can be divided into two large sections:

— Section 1 (variations 1—13, p. 130—143) where the theme, submitted to several successive "deteriorations", is associated with some new "counter-subjects" varied in their turn, and

— Section 2 (variations 14—29 and Coda, p. 143—177), where the same theme is supporting the "working-up" of some others lines, motives, rhythmic structures taken over from the previous movements of the work [4]. The material in this recapitulation — where a basic role is played by the first idea in the introduction [5] — is crowding more and more as the themes overlap and juxtaposit each other closer and closer. As a consequence the structure becomes more and more polyphonic and amplified, its most compact and "vigorous" moment being the *Coda* which comes as a sort of "apotheosis" and is displayed on a massive tonic pedal.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Conclusions

Paul Constantinescu takes over the traditional forms, fitting them to the contents of this music. As concerns the structure he does not use the so-called "tonal planes" as their succession in the *Symphony in D* does not look to be possessed of a logic of its own. The opposition between the sections is achieved only by the contrasts in the thematic material and in the writing. A few of the construction devices we have pointed out to, namely:

— the organization of the subjects into two or three distinct "blocks", the last being an open one as concerns tonality and asking therefore for a development, and

— the achievement of the musical stream in general and especially that of the developments by assembling together a great number of smaller sections, have been detected also by Vasile Herman in his before mentioned analysis of the *Triple Concerto*. This enables us to consider them as basic peculiarities of the musical thinking of the composer.

OTHER STYLISTIC ASPECTS

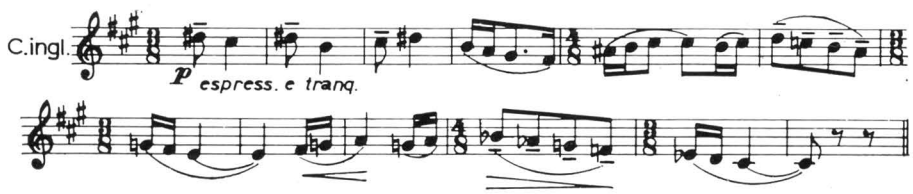
Melodics

The main way of expression i.e. the prevailing "syntactic type" is here the monody whose accompaniment is grounded on homophony. In the relation between melody and harmony, the stress is laid upon the former, which attracts mostly the hearers' interest, owing to its richness and variety. This characteristic feature represents the essential difference between Paul Constantinescu and his teacher and predecessor Mihail Jora. In the latter's work although the primordial impulse is due also to melodics nevertheless in the ensuing developments "the harmony becomes the prevailing fact, the ground on which the problems are deliberated upon, the field where the most important forces are engaged and where the most resounding successes are obtained" [6]. In Paul Constantinescu's work the harmony with a few exceptions, is subordinated to the melodies.

In the linear developments of the symphony there exist — as distinct elements — Byzantine and folk intonations which interfere or are even blended together. In later works — we refer here especially to the *Triple Concerto*, the composer's last and most achieved work — these intonations have grown into a homogeneous personal language.

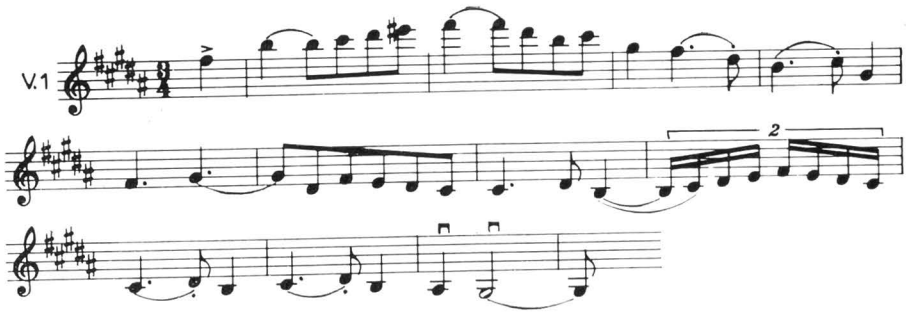
Paul Constantinescu is an expert in the folk melodies, whose characteristic features he has grasped. In his *Symphony in D* he does not quote folk tunes, but creates subjects according to the genius of the folk musical language: a) by "coming" very close to a certain folk pattern, or b) by using such construction devices as modal structures, melodic, rhythmic and cadence formulas specific to the Romanian song.

a) The first category comprises many a subject in the symphony. Thus, the second subject of Adagio is a Christmas carol (pag. 62).

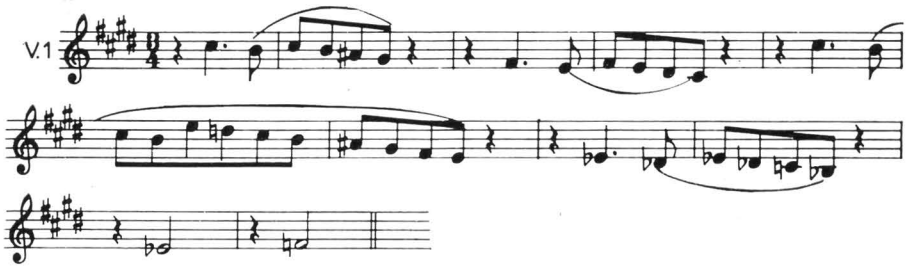


The brilliant refrain of the *Rondo-Allegro vivo* is, by its intonation and especially by its rhythmic peculiarities a Muntenia "brîu" ("girdle dance"):

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



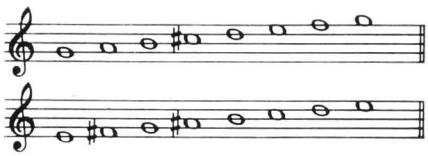
The second subject (episode) of the same movement is a dance tune coming from the same folklore area (p. 98).



We must point out here its resemblance with the song *Morarul* ⟨= The Miller⟩ by D. G. Kiriac:

b) We have included in the second category those melodic lines which, although they cannot be compared to a well-defined folkgenre, exhibit nevertheless essential specific features of the folk melodies: I. Modes and modal structures; II. Typical melodic-rhythmic and cadence formulas.

I. Folk heptachords are to be met but rarely in the work:

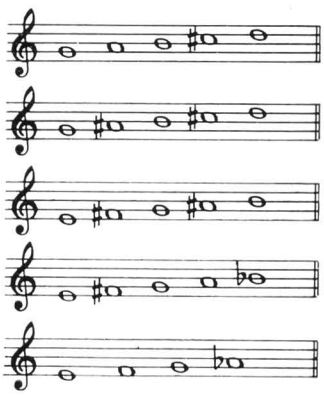


1. Major mode with augmented fourth and minor seventh

2. Minor mode with augmented fourth

In exchange we are frequently faced with penta- and tetrachords containing elements specific to the folk intonations but which are assembled by the composer into modes non-existent as such in the musical folklore.

Here are a few such structures:



3. Major pentachord with augmented fourth

4. Major pentachord with augmented second and fourth

5. Minor pentachord with augmented fourth

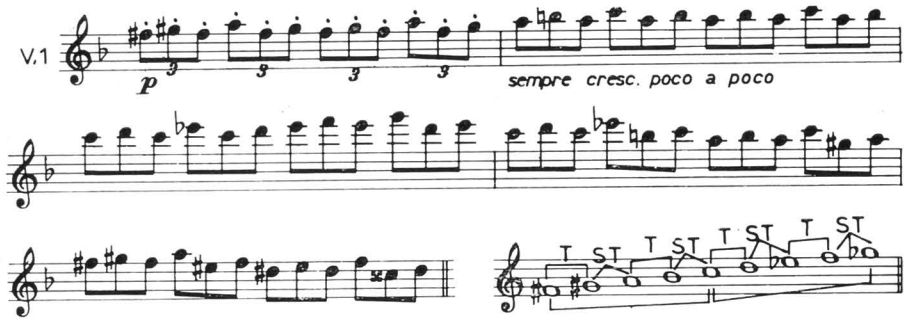
6. Minor pentachord with diminished fifth or Locrian pentachord with major second (Istrian pentachord)

7. Minor tetrachord with minor second and diminished fourth

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

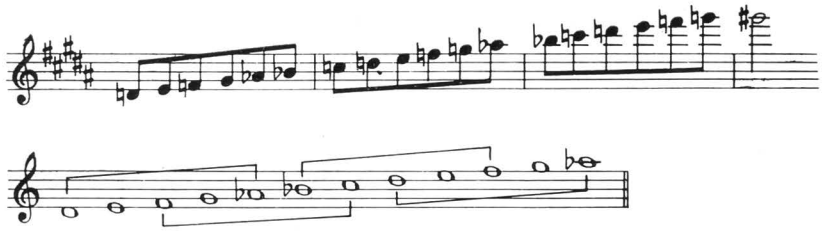
The composer uses two ways of joining them:

— the juxtaposition of two or more structures, as in the following fragment (p.38).

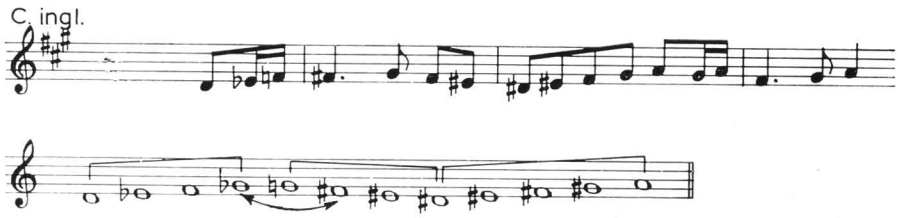


Here, the melodic line is in the mode $T\frac{T}{2}$ (Messiaen's "2nd mode of limited transposition"), but obtained by means of two "Istrian" pentachords [7] (i.e. "Locrian ones whose second degree is raised by a semitone" e.g. e — *f sharp* — g — a — b flat) connected conjunctly, i.e. the last sound of the former being at the same time the first "basic" one of the latter.

— the interference of the modal structures and their blending on the basis of a few sounds common to all of them (p. 84).

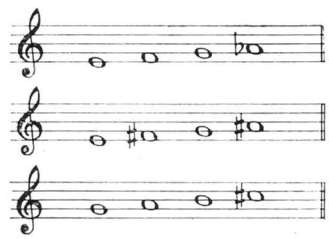


These scales are sometimes pervaded by chromatic notes (p. 52).



The appearance of these chromatic notes has been explained, by overdoing the matter, as the result of the blending of scales using each a different sonorous material; our opinion is that they look rather to be either a means of enriching the modal structures or a consequence of the composer's having in his mind the pattern of the so-called "neo-romantic" melodics (this assertion is justified by the existence in the work of several chromatic lines free from all connexion whatever with modal world, in the interior harmonic parts).

Drawing a parallel between the modal world of the *Symphony in D* and that of the *Triple Concerto* — a work grounded on Byzantine and "psalm" modes — we find in them several identical structures of the type:



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

as well as the same joining devices of these structures. Thus the parallel renders evident not only the common features that make so close the melodic languages of both works, but also lays stress on the existence of a mutual modal essence of both the folk and Byzantine "psaltic" music.

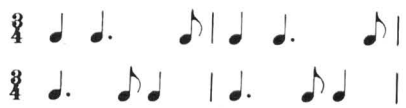
II. The melodics in the *Symphony* uses more frequently the progressions by conjoint degrees; the leaps are, most frequently, of a 4th or of a 5th as in the folk-tunes.

Paul Constantinescu has grasped also a few specific Romanian cadence types.

— in minor modes, the cadence VII—I, with the use of the "subtonic" (i.e. of a non-altered leading note).

— in major modes, the cadence on the VIth degree.

The rhythmic formulas are also possessed of a most conspicuous folk character, as they have been taken over from the folklore or recall certain folk rhythms. Here are a few of them, most frequently used in the *Symphony in D* as well as in other works, by the composer: (f); they are



typical of the "brîu" ⟨= "girdle dance"⟩ of Muntenia, and appear as such, or are metamorphosed by means of:

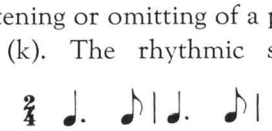
— diminution: (g)

— subdivision, of the values: (h)

— fusion of certain values: (i)

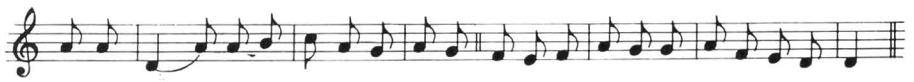
— augmentation or diminution of certain values: (j)

— shortening or omitting of a part of the formula: (k). The rhythmic structures,



which are very numerous and varied, alternate rapidly in the *Symphony*; in this respect, one can even speak about a horizontal "polyrhythmics" [8]. However there exist also several rhythmic cells which set in order all this diversity of elements and thus unify the musical stream.

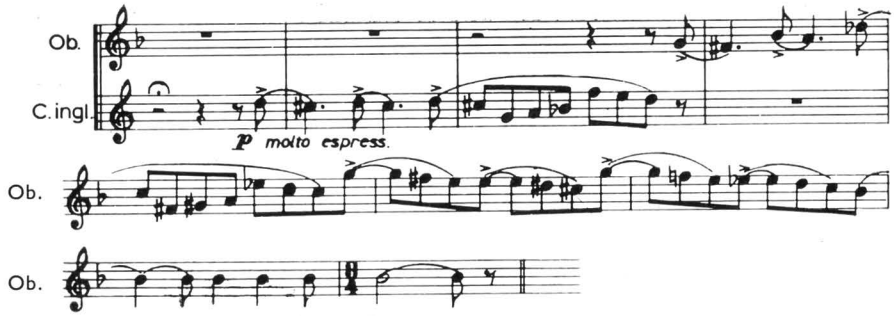
The Byzantine "psaltic" singing is to be found especially in the second movement — Adagio — of the *Symphony*. The principal subject of this movement is really a Byzantine melody possessed of an archaic flavour and whose mode is a pure Dorian one. In the fourth movement the passacaglia — the variations 1, 2 and 13 contain a sort of "counter-subject" also of Byzantine inspiration, already mentioned by us, and whose pattern is to be found in a 12th century intonation:



Here the melodics is no longer purely diatonic, but includes also several chromatic elements; we find again in it the "Istrian" pentachord — which is, as we have seen, a modal structure used in the folk-tune melodics. This way of connecting conjunctly several intonation elements of various origins in the same phrase is one of the devices used by the composer in his endeavour to set up a unitary melodics in his work.

The Symphony contains also another category of melodic lines — either principal or accompaniment ones, free from every relationship with the modal world. They belong to what could be termed a sort of "neo-romanticism" of Western origin (p. 14—15):

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



The chromatic lines of the harmonic accompaniment are opposed vertically to those of folk or Byzantine origin; therefore we can say that we have here a new device of joining the three types of melodics.

Conclusions

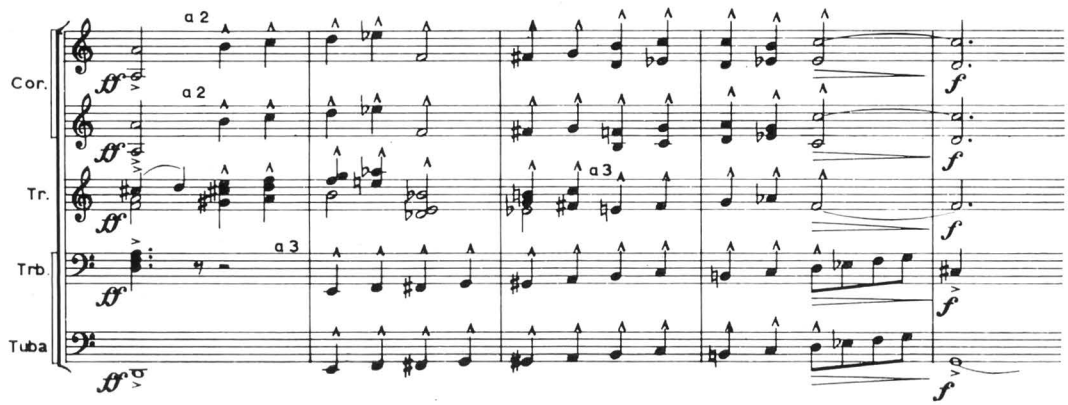
The melodics of the *Symphony in D* is noticeable by its variety, its richness, and the complexity of its rhythm and metre. It is grounded on the folk, Byzantine and "neo-romantic" elements. These are in most cases distinct from each other; but there exists also the possibility either of their horizontal interpenetration or of their vertical superposition. The unity of the musical language of the work is achieved by strict "justification".

The harmonic language is subordinated to the melodic one. The chord progressions are mostly in "bundles", the parts having got but too little independence and reducing their motives only to varied figurations.

The harmonic "blocks" succeed each other in rhythmic patterns whose task is to support the melody, i.e. to ensure its fluency.

The typology of the chords is as a rule a "neo-romantic" one. We are to point out here the composer's preference of the diminished chord with diminished seventh — a vertical synthesis of the Istrian pentachord, so frequently used in the melodics.

The progressions are frequently taking place by means of chromatic "slides" (p. 151).



The horizontal preponderance of a mode has vertical repercussions not so much on the structure of the chords as on the composer's adopting new types of relationships which coexist side by side with the tonal ones:

— V—I (with the minor dominant)
— VII—I (with the subtonic)
— progressions by thirds or seconds with parallel fifths.

Another harmonic device whose task is also to point out the specific features of

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

the melodics, is the pedal point similar to the "drone" in the folk tunes which "by avoiding the obligatory character of the tonal relationship structured on the principle of the dominants ⟨fifths⟩ is thus supporting the free display of the modal relations" [9].

General Conclusions

In spite of the beauty of several progressions, the harmony plays in the *Symphony in D* a rather subsidiary role being at times not fully accommodated to the melodics. In this respect, Mihail Jora, by using a structural system of "chords-in- ⟨superposed⟩ fourths" has succeeded in building up out of it a harmonic language, more suited at times, to the Romanian modal folk intonations.

The independence of the harmonic parts is a restricted one save for a few moments in the finale. In his later works Paul Constantinescu aims at using more and more the polyphonic devices, succeeding in creating in his *Triple Concerto*, a complex contrapuntal writing (made up of dialogues and imitations, canons, different intervals, by diminution and by augmentation and so on).

As concerns the scoring the composer is using a big apparatus rich in percussion instruments whose role is either to produce colour effects (triangle, chimes, xylophone, celesta) or rhythmic-dynamic ones (small drum, bass drum, kettledrums, gong, cymbals).

Without containing spectacular elements or special elaborate "refinements", the scoring is brilliant, efficient and surprisingly supple in spite of the abundant "doublings". Paul Constantinescu's *Symphony in D* is, among other things, also a contribution, along with the works of his contemporaries — Jora, Cuclin, Andricu, Zeno Vancea, Silvestri, Liviu Rusu, Rogalski and others to the crystallization of a proper Romanian modal way of musical thinking. The composer takes over in this work the specific elements of the autochthonous musical language acquired by his forerunners, adds to them a new element — the Byzantine — "psaltic" intonation and fuses them into a personal style whom he endeavours to give a homogeneous character.

Although this aim is not so fully achieved as in the composer's later works, nevertheless the *Symphony in D* is worth analysing owing to the presence in it of several specific, significant composition devices, deeply rooted in the Romanian symphonic trend, and which are the outcome of the composer's efforts to achieve an agreement of all the stylistic elements and to build up out of them a well-knit and lasting sonorous edifice.

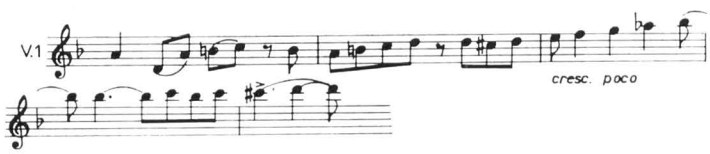
Notes

[1] VASILE HERMAN, *Gîndirea modală autohtonă oglindită în « Triplul concert » de Paul Constantinescu*, in *Studii de muzicologie.*, vol. VIII, 1972.

[2] PASCAL BENTOIU, *Mihail Jora* in *Studii de muzicologie*, vol. II, 1966.

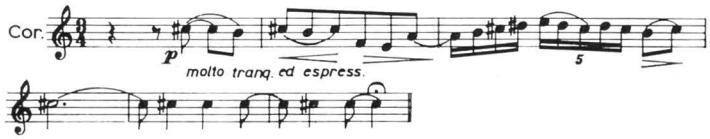
[3] The numbers of the pages are given in accordance with the score printed by the Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1972.

[4] This delimitation of course cannot be taken as an "absolute" one, since the melodics of the first 13 variations on the one hand is not given up totally in the following ones, while on the other it is not utterly different from that used in the other movements of the *Symphony*; for instance, the counter-subject of variations 1, 2, 13 (p. 130—132).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

is related to the principal subject of the Adagio (p. 47).



[5] By using here this subject, the composer achieves a symmetrical framing of the symphony — a fact which consolidates the formal cohesion of the work.

[6] P. Bentoiu, *op. cit.*

[7] We have taken over this denomination from the Romanian ethnomusicologist Traian Mîrza who has used it in his study *Cadențe modalefinale în cîntecul popular românesc*, in *Studii de muzicologie*, vol. II, 1966.

[8] Pascal Bentoiu's assertion about Mihail Jora, in *op. cit.*

[9] Gheorghe Firca, *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală*, in *Studii de Muzicologie*, vol. VIII, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHARLES IVES AND THE ROMANIAN MUSICIANS*

Alfred Hoffman

These days, when we here are paying tribute to the memory of Charles Ives, the "American Library" in Bucharest plays host to a very comprehensive "American music week" including two substantial programmes dedicated to the great composer's chamber music, songs and choral pieces, interpreted by some of the most outstanding Romanian musicians. I think this is a very graphic illustration of the rapid progress achieved in Romanian artistic life as regards an acquaintance with the creation of this pioneer of contemporary music. For the Romanian musicians and audiences, Charles Ives is not just a name in a book, for he has become a live presence, with an actual for influencing their sensibility and thinking.

Although an enumeration of data and dates is often tiresome, on such an occasion as this one I believe it is of definite interest for musicologists to mention some stages covered in propagating Ives's music in Romania. I should like to recall the first Romanian performance of the *Second Symphony*, by the Symphony Orchestra of the Romanian Radio and Television, conducted by Iosif Conta in Bucharest, on November 16, 1967; the inclusion of *The Unanswered Question* in the programme of a concert of composer Anatol Vieru in April, 1970; the first performance in Bucharest of *The Piano Trio*, offered by the "Musica Nova" group, on May 27, 1970. The following year, "Musica Nova", led by pianist Hilda Jerea, made an extensive tour of the United States, playing Ives's *Trio* at Coolidge Auditorium of the Library of Congress on May 12, 1971, also enjoying the particular honour of performing the same work as part of a concert at Dag Hammarskjöld Auditorium of the United Nations on April 6, 1971. Incidentally, the *Trio* also called the attention of the group led by pianist Valentin Gheorghiu, who after performing it in Bucharest on February, 3, 1974, also included it in the programme of their United States' tour. Undoubtedly, a particularly important role was played by eminent American performers and musicologists who, on visiting Romania, actively propagated Ives' music and thinking; in this respect I should like to quote the names of Howard and Helen Boatwright, of Alan and Nancy Mandel, of the "New York Vocal Arts Ensemble" and of Mr. Daryl Dayton.

On the other hand, perhaps even more significant is the influence — clearly acknowledged at that — of certain aspects of Ives' music and aesthetic thinking, upon some Romanian composers. The most typical example is Anatol Vieru, who — introducing the *Unanswered Question* as part of a concert otherwise including only his own works — insisted on pointing out the fertile, seminal effect which the knowledge of the American maestro's creation had had upon moulding his own personality. What has impressed Vieru (who, like most Romanian composers with whom I had an opportunity to talk about this, considers Ives as a visionary and forerunner — from whom the road down to us is much shorter than from other precursors) is the extraordinary freedom of his position, the

* Paper delivered (partially) at the international session of the Charles Ives Centennial Festival-Conference, New York—New Haven, 17—21 October, 1974.

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉATRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 67—69 BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

obvious independence from currents and fashions. Reading Ives' writings reveals vast philosophic and artistic culture, but what appears in the foreground is the extreme originality of his thinking, his contact with the universe not being "oppressed" by this culture. Therefore, the passion for experiment, for avoiding beaten tracks, made him open many roads, subsequently embarked upon by the seekers of novelty.

By way of an example, referring to contemporary Romanian music I should first of all like to mention a type of construction — inspired by Ives — determined by a certain philosophical and musical vision. On a sound track with a uniform and continuous pulsation — a sort of symbol of the abstract flow of time —, which we could call "master tape", other musical events are super-imposed, each of them having its own course and time. As concerns Anatol Vieru, he called these events "ephemerides". After his work for orchestra *Clepsydra 1*, he went along the same way in *Clepsydra 2*, preserving the principle of the uniform unfolding of a basic sound track, over which, however, this time the choir — together with the panpipes and dulcimer — unexpectedly supervenes, in an entirely novel way, with "ephemerides" — fragments which may range from folk riddles, nursery songs, carols, up to more abstract formulas, — each of them bringing along a different emotional world. The performance of this work requires two conductors, one for the orchestra and the second for the choir.

The same thing, though employing different means, we can find in Vieru's piece *The Land of Stone*, where there is a continuous electronic background, upon which ostentatiously concrete "ephemerides" are super-imposed.

Yet these problems in Ives' works — the confrontation between permanent and ephemeral elements, between the essential and the accidental, between the implacable flow of time, and the intense or amorphous nothingness of the moment, is to be found also with other Romanian composers, for instance Myriam Marbe, Octavian Nemescu, Corneliu Cezar. On the other hand, the imagination of Romanian composers has also been stimulated by Ives' freedom in handling and coupling various musical materials, without being obsessed by the lack of stylistic unity, the whole being subordinated only to the unity of the *conception*. For instance what we notice with Ives in the utilization of fanfare fragments, is to be found with some young Romanian composers in the joining together of folk elements. I should like to mention the names of Corneliu Dan Georgescu and Mihai Moldovan, who have created excellent symphonic works, similar to "mosaic" based on cells of folk music, sometimes apparently disparate.

One of Ives' most consistent admirers among contemporary Romanian composers is Liviu Glodeanu. I was particularly interested to know which aspects of the American composers music impressed him more. He told me that Ives' musical phrases seem to him to unfold on the basis of a special kind of logic, apparently arousing out of a romantic feeling which nevertheless does not manifest itself in an overflowing, gushing way, being doubled by a kind of irony which generates a rationalistic tinge, a slightly acid expression (as in the scherzo *Over the Pavements*, the parody moments in *Three Places in New England)*. Polytonalism appears to Glodeanu as the most personal facet of Ives' style, being more than a merely incidental solution for bringing out into bold relief the various points of an architecture: a general atmosphere in which the music is produced. It is a kind of polytonalism which — to a greater extent than with Stravinsky, Hindemith or Honegger for instance, generates horizontal planes in permanent harmonic tension, to be met with in *Chromatimelodtune* among others. Finally, further characteristic and exemplary qualities of Ives' music could be identified

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

in the relishing flavour of the sonorities, through the utilization of pure timbers in chamber music ensemble; moreover the rhythm, both as an asymmetrical pulsation of polyrhythmicalness, and as an element of coordinating the discourse and building up the form (as in the cycle of pieces *The See'r, A Lecture, The New River, Like a Sick Eagle, Calcium Light Night, Incantation)*.

Frankly speaking, it would be difficult for us in Romania to find certain features of Ives' music but its American exegetes have already pointed out and studied deeply. On the other hand, I should like to conclude by referring to the splendid *Epilogue* of Ives' *Essays before a Sonata*, in which he analyses the dualism "substance-manner": "The higher and more important of this dualism — Ives writes — is composed of what may be called reality, quality, spirit, or substance, against the lower value of form, quantity or manner". This is a quotation which I have discussed with some of my coleagues, Romanian musicians, and together we have reached the same conclusion. Whether more abstruse or more direct, more elaborate or more spontaneous, the musical work gains respect and recognition through its conception, through its signification, through what it communicates, — while the means of expression — *manner* — though being in a tumultuous, breath-taking evolution, have less importance than the indefinable and yet so valuable *substance*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INTRODUCTION À *L'HISTOIRE DU CINÉMA EN ROUMANIE (1896—1948)*

Ion Cantacuzino

Dans une étude publiée ici-même, en 1969, nous évoquions l'évolution des recherches concernant l'histoire du cinéma en Roumanie [1]. Qu'il nous soit permis de revenir brièvement sur cette analyse historique, car elle nous permettra de mieux comprendre la portée du travail entrepris depuis lors pour la préparation et la rédaction du premier ouvrage d'ensemble consacré à *l'Histoire du Cinéma en Roumanie* durant la période 1896—1948, ouvrage qui se trouve à la veille de sa parution et à la présentation duquel nous voulons consacrer ces quelques pages.

Rappelons donc — ainsi que nous le faisions voir dans l'étude citée — que durant de longues années, entre les deux guerres, toutes les données concernant l'histoire du cinéma roumain parues dans différents articles se limitaient à l'évocation pittoresque et à des souvenirs teintés de subjectivisme et d'approximation. De ce fait, les informations mises en circulation à cette époque ont introduit dans le circuit des publications internationales bon nombre d'erreurs concernant les débuts du spectacle de cinéma dans notre pays, aussi bien que de la production cinématographique roumaine, erreurs qui ont malheureusement acquis droit de cité dans différentes histoires du cinéma mondial parues à l'étranger.

Une reprise des préoccupations pour l'histoire du cinéma roumain s'est fait jour près de vingt ans plus tard, alors que la cinématographie roumaine existait effectivement et que les studios de Buftea étaient déjà en activité. Des articles parus dans la revue « Film », entre 1956 et 1958, se penchèrent avec intérêt sur le passé lointain de cette production nationale qui s'affirmait enfin. Dus à des écrivains, à des professionnels du film ou à de jeunes critiques, on y retrouvait les noms de Mihu Dragomir, D. I. Suchianu, Jean Mihail, S. Albu et B. T. Rîpeanu. La nouvelle revue « Cinéma », un peu plus tard, faisait elle aussi place à une série de souvenirs des pionniers du film roumain, recueillis par Eva Sîrbu [2]. Entre 1956 et 1963 se placent aussi les premières ébauches d'une filmographie de la production roumaine de films artistiques, dues à Jean Mihail (1959), mais les essais se bornaient, malheureusement, à une seule source d'informations — la première série de la revue « Cinema » — sans aucun contrôle des données, et de ce fait étaient entachés d'erreurs et très incomplets. Une filmographie publiée par les soins des Archives Nationales du Film en 1963 reprenait, en général, les données qui figurent dans ces deux essais antérieurs.

Le gain principal de cette reprise de l'intérêt pour l'histoire du film roumain, qui tout en reprenant bon nombre d'erreurs antérieures avait apporté aussi de nombreuses informations utiles et précieuses — lorsque leur exactitude avait pu être confirmée par un contrôle ultérieur des faits, — fut de prouver, ainsi, la nécessité de porter de telles recherches sur des bases rigoureusement scientifiques, de compléter les données inconnues, de rectifier les erreurs qui continuaient à circuler et — dans le plus pur esprit cartésien — de ne recevoir à l'avenir pour justes que des informations dûment contrôlées. Il apparaissait donc évident que le moment était venu de passer d'une histoire impressionniste à une histoire scientifique du cinéma roumain.

La création, en 1957, des Archives Nationales du Film avait permis de donner

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 71—75, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

à ces recherches une base matérielle de plus en plus consistante. Un riche dépôt de films anciens, de documents, de photos et d'affiches, commençait à s'accumuler, constituant pour les chercheurs roumains une source d'informations directes qui n'avait pas été à la disposition de leurs prédécesseurs. C'est dans le cadre de ces Archives Nationales du Film que sont rédigés, entre 1957 et 1962, les premiers aperçus d'une évolution historique du cinéma roumain, embrassant non seulement les débuts de la production roumaine, mais aussi son évolution après 1948, dans la période de la cinématographie socialiste. Ces notes, rédigées très probablement à l'occasion de la participation des Archives Nationales du Film de Roumanie aux manifestations de la Fédération Internationale des Archives de Films ou d'autres organismes étrangers, et qui paraissent être dues à Victor Iliu et à Dumitru Fernoagă, n'ont malheureusement pas été publiées et, de ce fait, n'ont pas eu de circulation en dehors de l'institution même [3].

Vers 1963 les éditions « Meridiane » décidèrent de développer l'activité de leur secteur de cinéma par la création d'une collection, intitulée « la bibliothèque du cinéphile » et dédiée à des études sur les moments essentiels et les figures importantes du cinéma. Le signataire de ces lignes fut sollicité d'inaugurer cette collection en consacrant un essai de synthèse aux principaux moments de l'histoire du film roumain [4]. Ce petit ouvrage, dont la préparation commença en 1963 et qui parut en 1965, comprenait aussi une filmographie scientifiquement contrôlée de la production roumaine de films de fiction depuis ses débuts en 1911 et jusqu'en 1948. Cela permit de mesurer les difficultés d'une telle entreprises, largement prouvées par les deux années de travail qu'elle exigea, ainsi que par l'existence — en dépit de cet effort — de nombreuses lacunes et de multiples points d'interrogation. Mais, en même temps, cette apparition avait suscité l'intérêt des cinéphiles roumains et avait indiqué la voie à suivre dans ce domaine. Elle fut, pour une part, un des motifs qui déterminèrent la création d'une Commission pour l'histoire du film roumain, dont l'auteur faisait partie. Cette commission a joué incontestablement un rôle important dans le nouvel essor des recherches dans ce domaine, initiées par les Archives du Film. Non seulement on a reussi à augmenter le fonds de matériaux historiques des Archives, mais on a entrepris aussi une vaste enquête qui a permis de recueillir les souvenirs de tous ceux qui avaient participé aux débuts de la production cinématographique roumaine. En outre, on a mobilisé dans les principaux centres du pays toute une série de chercheurs, en leur faisant déchiffrer dans les archives locales l'évolution du phénomène cinématographique. Une première réunion de travail des chercheurs roumains de l'histoire du cinéma, qui a eu lieu en avril 1967 [5], a permis enfin de mettre au point une méthodologie commune pour leur activité et de constater que, de toute évidence, les recherches concernant l'histoire du cinéma avaient pris en Roumanie une tournure nouvelle et se plaçaient dorénavant dans le domaine de la recherche scientifique.

C'est à ce moment que l'Institut d'Histoire de l'Art accorda, lui aussi, un soutien autorisé à l'évolution scientifique des recherches sur l'histoire du film. Ce fait s'est reflété dans la création, en 1967, d'un groupe de travail consacré à ce domaine, ainsi que dans les études parues au cours des années dans les revues de l'Institut. Dès 1968 un accord entre l'Institut et les Archives du film établissait les principes d'une étroite collaboration entre les deux institutions, qui ne tarda pas à donner ses fruits.

Depuis la date (1968) où se situait la rédaction de notre étude, la charge principale du groupe de travail de l'Institut d'Histoire de l'Art a été constituée par une vaste recherche concernant les données bibliographiques sur l'évolution du phénomène cinématographique, telle que la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reflétait la presse roumaine de la première moitié de ce siècle. Plusieurs années furent consacrées au dépouillement de l'ensemble de la presse roumaine, le matériel ainsi rassemblé constituant la principale base pour la rédaction d'une première *Filmographie*, complète et scientifiquement contrôlée, de toute la production cinématographique roumaine de 1897 à 1948 (dont nous faisions déjà mention dans l'étude sus-citée). Cet inventaire complet de notre production nationale comprenait aussi bien les films de « non-fiction » (actualités et documentaires de tous genres), que les « films de fiction » (films joués par des acteurs ou films d'animation). Les deux premiers volumes, consacrés à l'époque du muet (1897—1930) et rédigés par I. Cantacuzino et B. T. Rîpeanu, ont paru en 1970 par les soins des Archives Nationales du Film [6]. Trois autres volumes, qui comprendront la production de la période sonore jusqu'en 1948 sont rédigés et doivent paraître incessamment, toujours par les soins des ANF [7].

D'autre part, toujours en accord avec les ANF, le groupe de travail de l'Institut a pris en charge une série de recherches dans les archives des principaux centres de Roumanie, qui sont venues compléter, en 1971 et 1972, les études d'archives déjà réalisées par les groupes de chercheurs locaux qui, à la demande des ANF, s'étaient préoccupés surtout des centres de Transylvanie.

Une dernière étape préparatoire fut, enfin, constituée par la publication d'un volume de synthèses préliminaires, axées sur une série de problèmes spéciaux, tels que les principaux genres abordés, les contributions des metteurs en scène et des acteurs, les coordonnées sociales et psychologiques de la production roumaine, etc. Cet ouvrage [8] avait été préparé par une session de communications scientifiques tenue en décembre 1968, sous les auspices de l'Institut d'Histoire de l'Art et des Archives Nationales du Film, qui avait permis à nouveau la rencontre et la confrontation d'idées entre tous ceux qui dédiaient leurs efforts à la recherche d'historiographie cinématographique [9].

Toute la documentation accumulée de la sorte, par le quasi épuisement des différentes sources d'information — recherches dans les archives locales, épluchement de la presse du temps, souvenirs des pionniers du film roumain, ainsi que par différentes modalités de synthèses des problèmes à aborder : sessions de communications, débats publics, études consacrées à des problèmes spéciaux, permirent de passer au moment final de ces étapes préparatoires de l'ouvrage. Un avant-projet de « Plan théorique » (dû au coordonnateur de l'ouvrage, Ion Cantacuzino), fut soumis à toute une série de débats successifs, qui — au terme de près de dix années de préparation — ont permis d'aboutir à une vue définitive sur le plan de l'ouvrage. Les deux années suivantes, depuis la fin de 1972 jusqu'à la fin de 1974, furent consacrées à la rédaction du volume.

Rappelons ici, en premier lieu, que nous avons opté pour une limitation de ce premier volume de *l'Histoire de cinéma en Roumanie* à l'époque qui va jusqu'à la fin de 1948, c'est-à-dire jusqu'à la nationalisation — en décembre 1948 — des moyens de production et de diffusion cinématographique. Ce fut en effet, un tournant décisif dans l'évolution du cinéma roumain, qui a ouvert la voie non seulement à une nouvelle compréhension du contenu des films mais aussi à la création de la base technique et à la préparation des cadres de spécialistes qui avaient constitué depuis toujours le handicap principal de notre production et l'avaient obligée à des modalités de travail artisanales, dans un domaine où le progrès technique et l'organisation industrielle ont acquis une importance essentielle et obligatoire. L'année 1948 fut donc bien la dernière d'une époque qu'on peut nommer ancienne — par rapport à l'époque nouvelle du cinéma socialiste —, pour la même raison pour laquelle, lorsqu'on considère les périodes de l'histoire

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mondiale, on oppose « l'époque du Moyen Âge » à celle de la Renaissance.

Nous avons divisé l'étude des 50 années comprises dans cette époque en trois parties distinctes, consacrées chacune à un aspect différent et essentiel du phénomène cinématographique ; le spectacle, la production et l'art du cinéma. Ce faisant nous avons suivi le processus même de l'apparition et du développement du cinéma, qui est analogue — en Roumanie — à ce qu'il fut sur le plan mondial. Cela permettait de souligner ces analogies —, tout en accentuant certains caractères spécifiques. En même temps, notre étude suivait ainsi la dialectique même de ce développement, qui a vu successivement : l'efflorescence du spectacle cinématographique ; l'essor de la production de films et sa transformation selon les lois de l'organisation industrielle ; enfin la transformation du film en une superstructure d'ordre culturel, art et mass media en même temps.

Certes, ces aspects ne peuvent être étudiés séparément qu'en forçant un peu la réalité des choses, car l'organicité dialectique du développement intérieur du phénomène cinématographique a déterminé une très étroite intrication des aspects du spectacle, de la production et de l'art du film. Nous espérons avoir pourtant réussi à délimiter la diversité des plans à l'intérieur de cette évolution : histoire du commerce du spectacle de cinéma ; histoire de l'industrie du film, histoire de la prise de conscience d'une nouvelle forme d'expression artistique, qui dans l'ensemble de leur histoire constituent — comme le disait Jerzy Toeplitz — « une des branches les plus importantes de l'histoire de la civilisation » [10].

Ces trois coordonnées se retrouvent d'ailleurs aussi à l'intérieur des trois parties de l'ouvrage qui leur sont dédiées. Ce fait apparaît surtout dans la structure de la première partie, qui s'occupe de l'évolution du spectacle, et qui comprend à son tour trois chapitres. Le premier retrace l'aventure de l'efflorescence même du spectacle en Roumanie dans ses formes de présentation depuis sa rapide introduction sous l'emblème de Lumière jusqu'à la construction des salles spéciales destinées à la présentation des films, en passant par l'époque héroïque du cinéma ambulant. La décalque du phénomène roumain sur le phénomène mondial est à cet égard éloquente. Le second chapitre s'occupe du contenu des spectacles de cinéma c'est-à-dire du répertoire de nos cinémas au cours de ces cinquantes années. C'est une image concrète du reflet de l'évolution industrielle mondiale de la production, des luttes de brevets et la concurrence des trusts, du combat de Hollywood contre le cinéma européen, de l'intronisation du film sonore, l'intrusion de la propagande politique et de l'état de guerre dans la structure des programmes de cinéma. Tout ce qui fait du cinéma un « art impur », comme on l'a dit avec justesse, se retrouve dans ce tableau troublant où s'articulent les pas du plan sur sa voie vers le statut de mass media. Enfin le troisième chapitre, dédié à *l'écho* du spectacle de cinéma dans la conscience des spectateurs et des critiques, à ce qu'on peut nommer une *prise de conscience* cinématographique, constitue aussi un écho direct de l'évolution du film vers sa forme d'art.

La seconde partie, consacrée à la production, comprend elle aussi trois chapitres, qui étudient les trois catégories essentielles de cette production : les actualités, les films documentaires et les films de fiction. L'influence des conditions économiques spécifiques sur les modalités de notre production nationale sont analysés dans ces trois chapitres, à la lumière de sa lente mais inexorable évolution vers l'organisation d'une production d'État.

Quant à la troisième partie, elle analyse le chemin du cinéma roumain vers l'art du film aussi bien par l'évolution de quelques genres prioritaires dans notre production ; film historique, adaptations littéraires, mélodrames et comédies, — que par les aspects de la contribution de ceux qui à des titres

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

divers, donnent à l'œuvre de synthèse qu'est le film un caractère d'œuvre d'art, — le scénariste, le metteur en scène, l'interprète et les autres collaborateurs à la réalisation, aussi bien que les théoriciens et les critiques qui l'analysent et qui parfois réussissent à lui indiquer des voies nouvelles d'ordre esthétique.

En embrassant l'histoire du film roumain de ces points de vue divers, l'ouvrage s'est donné pour but de faciliter une appréciation plus exacte de la place occupée par le film parmi les autres manifestations de notre culture et de compléter ainsi par des aspects nouveaux et par des nuances inédites, le paysage du phénomène culturel roumain de la première moitié de ce siècle. C'est, de la sorte, une contribution inédite à la mise en valeur de ce que l'on nomme « l'héritage culturel », objectif important de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques.

D'autre part, tous ces aspects constituent le reflet local de l'évolution internationale du cinéma. Leur étude sur le plan national pourra donc offrir aux historiens du film mondial des informations souvent inédites et toujours dignes d'intérêt, et leur permettra d'éviter, à l'avenir, des erreurs analogues à celles qui ont circulé dans de nombreux travaux antérieurs. De la sorte, *l'Histoire du cinéma en Roumanie* constituera implicitement une contribution à la meilleure forme possible de ces futures histoires du film mondial qui — selon de nombreuses opinions autorisées — doivent « être récrites ». Car dès à présent nos recherches dans le domaine du cinéma roumain ont pu ajouter aux données connues toute une série de faits nouveaux, qui constituent déjà autant de vérités admises et adoptées par de nombreux spécialistes de l'histoire du cinéma mondial.

De la corte *l'Histoire de la cinématographie en Roumanie* s'intégrera dans l'histoire du phénomène cinématographique mondial. Les réalisateurs de l'ouvrage ont voulu répondre, ainsi, à l'idée affirmée par le professeur Mihnea Gheorghiu : « l'histoire de la cinématographie nationale n'est pas seulement un acte scientifique nécessaire, mais une obligation d'honneur » [11].

Notes

[1] Ion Cantacuzino, *Les Recherches d'histoire du cinéma en Roumanie*, in *RRHA*, tome VI, 1969.

[2] Nous renvoyons à l'article ci-dessus pour toutes les références concernant ces contributions.

[3] Il s'agit de : *Notes pour une histoire du cinéma roumain*, octobre 1957 (8 p., rédigées pour le Bureau de la FIAF, probablement par Victor Iliu) ; *Informations concernant le développement de la cinématographie roumaine*, 1959 (?) (5 p., qui concernent uniquement la période antérieure à 1948) ; *Informations sur le développement de la cinématographie roumaine*, février 1960 (10 p., rédigées probablement par D. Fernoagă et concernant aussi bien la période antérieure à 1948 que la période ultérieure) ; *Matériel informatif sur le développement de la cinématographie roumaine*, 1962 (8 p.).

[4] Ion Cantacuzino, *Momente din trecutul filmului românesc*, Bucarest, 1965.

[5] Les communications ont été publiées dans *Caiet de documentare cinematografică*, 1967. n° 5.

[6] I. Cantacuzino, B. T. Rîpeanu, *Producția de filme din România — Filmografie adnotată*, 1897—1970. I. *Cinematograful mut* (1897—1930) 1 *Filmul de non ficțiune*, 2 Filmul de ficțiune, Bucarest, 1970.

[7] La rédaction de cette seconde partie (1930—1948) est due, pour les films de fiction, à Ion Cantacuzino, pour les documentaires à B. T. Rîpeanu, et pour les journaux d'actualités à B. T. Rîpeanu, Dan Mateescu et Georgeta Iliescu.

[8] *Contribuții la istoria cinematografiei din România* (1896—1948), București, 1971, précédées d'un avant-propos du professeur Mihnea Gheorghiu, Président de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, et coordonnées par Ion Cantacuzino, — réunissait des études signées par : Silvian Iosifescu, Ludovic Iordaki, Valentin Silvestru, Simion Alterescu, Dumitru Fernoagă, D. I. Suchianu, Manuela Gheorghiu, Mihai Nadin, B. T. Rîpeanu, Alice Mănoiu, Cornel Cristian, Olteea Vasilescu, Al. Racoviceanu, Cristina Corciovescu, Al. Andrițoiu, etc.

[9] Les travaux de cette session ont intégralement paru dans *Caiet de documentare cinematografică*, 1969, n° 1 publié par l'ANF.

[10] Jerzy Toeplitz, *Tâches et méthodes de l'Histoire du cinéma*, in *RRHA*, 1971, n° 1.

[11] Mihnea Gheorghiu, *Istorie și cultură cinematografică*, in *Contribuții la istoria cinematografului din România*, Bucarest, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C H R O N I Q U E

THÉÂTRE — THÉÂTROLOGIE

Pendant la saison 1973—1974 les théâtres de Bucarest ont opté pour un répertoire équilibré, en faisant une sélection parmi les œuvres les plus représentatives de la dramaturgie roumaine et étrangère, classique et contemporaine. *Năpasta* (Fausse accusation) et *Conu Leonida față cu reacțiunea* (Monsieur Leonida face à la réaction) de I. L. Caragiale, furent repris dans la petite salle du Théâtre National; le Théâtre « Ion Vasilescu » a présenté en première *Eu sînt tatăl copiilor* (C'est moi le père des enfants), de Angela Bocancea, et le Théâtre « Giulești » la pièce de Alejandro Cassona, *Copacii mor în picioare* (Les Arbres meurent debout); le Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » a réalisé pour la première fois une pièce de la dramaturgie cubaine, *Lozul cel mic* (Le Petit lot), de Hector Quinteros; parmi les spectacles avec des textes classiques universels nous mentionnons: une suite de moments intitulés *Molière la Teatrul de Comedie* (Molière au Théâtre de Comédie), *Volpone*, de Ben Jonson sur la scène du Théâtre de Comédie et *Pygmalion*, de G. B. Shaw. Les auteurs des dernières deux mises en scènes, Ion Cojar (Théâtre de Comédie) et Moni Ghelerter (Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ») ont réussi à mettre en valeur le talent des interprètes respectifs: Mircea Șeptilici, Ion Lucian, Mihai Pălădescu, A. Giurumia, Ștefan Tapalagă, Stela Popescu *(Volpone)*; Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc, Beate Fredanov, Fory Etterle, Toma Caragiu, Ica Matache *(Pygmalion)*. Le spectacle *Hamlet*, signé par Dinu Cernescu, au Théâtre « C. I. Nottara », constitua l'événement scénique le plus apprécié et le plus commenté de la saison, aussi bien pour la manière courageuse d'aborder la pièce shakespearienne que pour une modalité de transposition inédite. Comme dans *Mesure pour mesure*, il s'est produit une mutation de l'intérêt, des portraits des héros ou de l'illustration historique au dépistage et à la découverte des ressorts politiques cachés qui déclenchent inévitablement le drame. Il est évident que pour Dinu Cernescu les opinions de théoriciens du théâtre tels Fluchère et Kott ont été d'une importance essentielle. La cour royale devient l'image chaotique d'un monde devenu inhumain à la suite des luttes pour la suprématie. En prenant le facteur politique pour coordonnée initiale, le metteur en scène s'est vu obligé d'opérer des modifications dans la structure du texte. Il a éliminé ou déplacé des répliques d'un personnage à l'autre, cherché de nouvelles solutions d'incarnation. Horatio sera un ennemi dissimulé de Hamlet et Ophélie la victime de la jalousie de la reine et des intrigues de Polonius. Parmi les acteurs qui ont le mieux compris les intentions du metteur en scène, nous citons: Gilda Marinescu (Gertrude), Ștefan Iordache (Hamlet), M. Angelescu (Horatio), Anda Caropol (Ophélie), Șt. Radoff (Polonius), Al. Repan (Claudius). A la réussite totale du spectacle ont contribué la scénographie, d'une grande sobriété et simplicité, signée par Helmut Stürmer et Doina Levința, composée de quelques éléments plurifonctionnels qui confèrent des contours précis aux significations proposées par la mise en scène.

Un autre moment important de cette saison fut constitué par l'inauguration du « Studio '74 », au Théâtre « Giulești », avec

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 77—81, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la pièce *Fausse accusation* de I. L. Caragiale dans la mise en scène d'Alexa Visarion. Le conflit a été placé dans la perspective universelle d'une recherche de la vérité absolue. Ce jeune metteur en scène en a éliminé tout coefficient de surprise. Dans une ambiance quasi neutre (appartenant à Vittorio Holtier), pauvre, dénudée de tout détail qui pourrait la situer dans le temps ou dans l'espace, la contradiction entre les personnages, entre les différentes façons de concevoir l'existence, se développe jusqu'à un maximum d'intensité.

Évitant les clichés, l'accent tombe sur le choc qui se produit entre deux aspirations discordantes, dans une atmosphère suffoquante, qui atteint les proportions austères de la tragédie antique. Alexa Visarion n'a pas éludé d'une manière absolue le cadre social. Celui-ci apparaît, mais sans concentrer sur lui l'attention. Les costumes, le mobilier simple, les murs dépouillés composent une ambiance suggestive. Si le spectacle porte l'empreinte vigoureuse et synthétique du metteur en scène, nous ne saurons passer sous silence les créations des acteurs, qui ont su faire abstraction des préjugés naturalistes des compositions antérieures. Dorina Lazăr (Anca) et Corneliu Dumitraş (Dragomir) s'inscrivent dans un registre dramatique aux inflexions tragiques et aux explosions violentes, nuancées, chez le second interprète, par une troublante conscience de culpabilité. Phrasant avec simplicité, Florin Zamfirescu (Ion) a souligné d'une manière émouvante le sentiment confus d'innocence et de culpabilité, d'injustice des autorités et de justice empirique.

Une attention particulière a été accordée cette année à la promotion du répertoire original roumain. Le Théâtre « C. I. Nottara » a présenté *Paradisul* (Le Paradis), de Horia Lovinescu (mise en scène, Dan Micu ; scénographie, Victor Ştrengaru). Il s'agit d'une parabole où l'on fait l'éloge de la vitalité humaine et de l'intelligence, en lançant en même temps un avertissement sur le danger de la « deshumanisation » dans la société capitaliste de consommation, dans la perspective d'une technique poussée à l'excès. Dan Micu a su nuancer un texte par endroits schématique, d'autres fois avec des significations confuses, de sorte que la mise en scène prend le caractère d'un divertissement dans lequel les moments graves alternent avec d'autres, comiques. Sur la scène du même théâtre a eu lieu la première d'une pièce de Radu Dumitru, *A opta zi dis-de-dimineaţă* (Le huitième jour de grand matin) qui avait fait une longue carrière artistique dans le théâtre estudiantin. Le metteur en scène, Magda Bordeianu, a réussi à conférer de la fluidité et de la prégnance au plaidoyer humanitariste du poète dramaturge qui exalte la liberté, l'amour et la solidarité menacés par les préoccupations exclusivement mercantiles de la société bourgeoise. *Piticul din grădina de vară* (Le Nain du jardin) de D. R. Popescu, qui clôt la saison au Théâtre « C. I. Nottara », est un poème élégiaque, dédié à l'héroïsme des communistes sacrifiés dans le tourbillon des événements ayant précédé l'an 1944. L'auteur nous parle par l'intermédiaire des personnages-symbole, de la vie et de la mort, de la beauté du dévouement et du sacrifice dédiés au bonheur des hommes. Cependant, dans la mise en scène de Ion Olteanu, le spectacle se maintient au stade d'une relation non transfigurée, la signification de l'acte du sacrifice au service d'un idéal, le *credo* optimiste étant noyés dans un dialogue terne, le frisson poétique qui existe dans le texte étant éludé. Seule fait exception l'interprétation de Elena Amaria Bog, qui par son jeu de nuances et par son authenticité confère du relief aux vibrations affectives de l'heroïne. En échange, la même pièce a été montée au Théâtre d'État de Tîrgu-Mureş, où Dan Micu a réalisé un excellent spectacle politique, d'où le frisson poétique n'est pas absent. L'équipe du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » a choisi pour son répertoire *Chiţimia*, de Ion Băieşu, et *Într-o singură seară* (En une seule soirée) de Iosif Naghiu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le langage du texte de Ion Băieşu, assez commun (surtout dans la première partie), avec des réminiscences satiriques de sa prose et de ses comédies antérieures, acquiert des significations graves par le débat d'un insolite cas de conscience. Le miraculeux, l'absurde sur lesquels est structuré le déclenchement du processus intérieur du héros et du dénouement deviennent des modalités par lesquelles on soumet à la discussion le problème de la responsabilité d'une vie fondée sur le mensonge. On arrive à la conclusion que l'identité peut être volée, cependant que la valeur humaine et l'intelligence, en tant que données de la personnalité, ne sauraient être subjuguées par une autre individualité. Le spectacle unitaire (mise en scène: Al. Tatos, scénographie: Helmut Stürmer), où il n'y a pas toujours un équilibre entre les notes comiques et les notes graves du texte, est dominé par l'interprétation de Octavian Cotescu, Rodica Tapalagă et Dan Nuţu. Les acteurs ont su doser les moments dramatiques et humoristiques de la pièce. Mais le mérite des compositions réside surtout dans la capacité de dominer l'ambiguïté des plans du réel et de l'irréel. *En une seule soirée* est une pièce sur l'amitié de deux hommes avec des disponibilités et des destinées différentes. Ils appartiennent tous les deux à la génération qui transmet l'estafette, qui se pose des questions. Quant à leur mission dans la vie, à leur passé et à la façon dont ils ont subi ou participé aux événements de l'histoire: la guerre, l'activité illégale, l'insurrection, Sanda Manu a réalisé un spectacle d'atmosphère, fignolé et construit avec raffinement et couleur, en offrant avec générosité aux acteurs la possibilité de créer de mémorables portraits: Petrică Gheorghiu, Octavian Cotescu, Ica Matache, Dan Nuţu, Violeta Andrei, Irina Petrescu.

✧

En analysant le répertoire de la première moitié de la saison 1974—1975, on découvre un intérêt accru des directions des théâtres pour les pièces roumaines datant de l'époque de l'entre-deux-guerres ou pour celles qui abordent des thèmes contemporains. On a repris *Trei generaţii* (Trois générations), de Lucia Demetrius, au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », *Nu sînt turnul Eiffel* (Je ne suis pas la tour Eiffel), de Ecaterina Oproiu, au Théâtre Dramatique de Baia Mare; *Speranţa nu moare în zori* (L'Espoir ne meurt pas à l'aube) de Romulus Guga, au Théâtre « Victor Ion Popa » de Bîrlad. On a joué sur la scène du Théâtre « Mic » la pièce *Răspîntia cea mare* (Le Grand carrefour), de Victor Ion Popa. Dans une vision claire, le metteur en scène D. D. Neleanu a donné à ce drame, profilé sur le fond de la première guerre mondiale, des dimensions spirituelles contemporaines. L'effort de rajeunir une pièce écrite par V. I. Popa dans la période de début de sa carrière littéraire incombe en égale mesure aux interprètes, qui ont su dépasser le schématisme des confrontations d'idées, par leur capacité à donner un air d'authenticité aux sentiments patriotiques (G. Ionescu Gion, Leopoldina Bălănuţă, Vasile Niţulescu, Mitică Popescu, Jeana Gorea, Alex. D. Lungu, Ion Cosma). Le même auteur est repris sur la scène du Théâtre « Ion Creangă », cette fois-ci avec deux textes destinés aux petits: *Păpuşa cu piciorul rupt* (La Poupée à la jambe cassée) et *Pufuşor şi Mustăcioara.* (Petit Duvet et Petite Moustache). Les réalisateurs du spectacle (N.Al. Toscani, metteur en scène; Elena Forţu, scénographie) ont composé une ambiance exubérante, avec du nerf et de la fraîcheur, dans des couleurs contrastantes, en gardant tout le temps un juste équilibre entre le côté réel et le côté fantastique du conte.

Par rapport à la dramaturgie classique, la pièce originale occupe une place prépondérante. Le Théâtre National de Cluj-Napoca a présenté un nouvel ouvrage de D. R. Popescu, *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare). *Omul cu piciorul bandajat* (L'homme au pied en bandage), de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Francisc Munteanu, à été récemment mis en scène, en première absolue, au Théâtre « A. Davila » de Piteşti. *Răsplata* (La Récompense), de Ghiţă Barbu, a inauguré la saison au Théâtre de Drame et de Comédie de Constanţa. *Umbrele zilei* (Les Ombres du jour), au Théâtre « Victor Ion Popa » de Bîrlad, marque le début de Radu F. Alexandru. Au Théâtre « Giuleşti » on a donné une nouvelle pièce de Petre Vintilă, *Cine ucide dragostea ?* (Qui tue l'amour ?). Après avoir ouvert la saison théâtrale avec *Şoc la mezanin* (Choc au mezzanine), de I. D. Şerban, le Théâtre « C. I. Nottara » inclut dans son répertoire *Ultima cursă* (La Dernière course), de Horia Lovinescu. Fidèle à ses préoccupations antérieures, le dramaturge essaie d'y analyser les conditions de l'ascension professionnelle, freinée à un moment donné par un facteur inévitable. La crise est ici provoquée par le processus naturel du vieillissement biologique d'un sportif de performance. Le coureur de longue course, obligé à renoncer au palmarès des victoires, est en train de vivre son drame avec lucidité. Une analyse psychologique pas assez profonde et l'artifice de la solution finale dilue les intentions initiales de l'auteur. L'équipe des réalisateurs, composée de George Rafael — mise en scène — et du groupe des interprètes — Ştefan Iordache, Emil Hossu, Melania Cîrje, Marga Barbu, Dorin Varga —, s'est efforcée de construire avec minutie les données de la pièce. Néanmoins, dans ce spectacle, l'attention du spectateur sera excessivement captée par le détail scénique — décor, costumes, ambiance — qui fait reléguer sur un plan secondaire la gravité de significations.

Du riche répertoire qui aborde cette année des pièces contemporaines s'impose en premier lieu un texte inédit, dédié à la scène par le poète Marin Sorescu, *Matca* (La Source), et réalisé par l'équipe du Théâtre « Mic ». Nous y assistons à la mort de deux personnages, du père et de la fille. Le Vieux aussi bien que Irina capitulent devant la mort sans s'abandonner à un désespoir féroce, parce que chacun d'eux a accompli, à sa manière, son devoir dans la vie. Lorsque le rideau se lève, l'agonie du Vieux commence cependant que sa fille vit des instants de troublante inquiétude, à cause des conditions tragiques où elle se trouve mais surtout à cause de la hâte à accomplir son rôle de femme et de mère. *Matca* est une métaphore pour l'idée de continuité de l'existence. Le metteur en scène Dinu Cernescu y aborde un style direct, allant jusqu'au réalisme de l'acte vécu. Evidemment, cette formule, dans le moule de laquelle on s'efforce de faire entrer le texte, est discutable. La solution est commode, elle tatônne sans réussir à atteindre à la substance dramatique et aux résonances de la pièce. Les rôles du Vieux et de Irina offrent à Vasile Nițulescu et à Leopoldina Bălănuță la possibilité de réaliser de grandes créations. Le cri de révolte et d'impuissance se mêle à la résignation, à la simplicité de l'acceptation qui, devant l'implacable, trouve des ressources vitales de vigueur et de robustesse morale.

✧

Le Théâtre « A. Davila » de Piteşti a offert son hospitalité à une série de spectacles de la capitale et de la province à l'occasion de l'anniversaire de ses 25 ans d'activité artistique. En même temps a eu lieu un symposium, dans le cadre duquel on a débattu des problèmes de la création scénique contemporaine. De la part de la section de recherches théâtrales de l'Institut d'histoire de l'art, Claudia Dimiu a parlé du « Théâtre antique au milieu de la nature » et Mihai Florea du « Profil artistique du Théâtre 'A. Davila' de Piteşti ».

✧

La mort des acteurs Dida Solomon Callimachi, Lazăr Vrabie et Alexandru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Azoiţii a jeté une ombre dans le paysage de cette fin de saison 1973—1974.

Au mois d'août et précédant la saison 1974—1975 s'est déroulée à Bucarest la phase finale du Festival de la Dramaturgie Roumaine, manifestation artistique consacrée au XXXe anniversaire de la libération de notre pays. Les suivants spectacles y ont été couronnés: *Le Pouvoir et la Vérité*, de Titus Popovici, présenté par le Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » — premier prix, *Un fluture pe lampă* (Un papillon sur la lampe), de Paul Everac, présenté par le Théâtre National « Ion Luca Caragiale » — IIe prix; *Le Nain du jardin*, de D. R. Popescu, présenté par le Théâtre de Tîrgu-Mureş — section roumaine — IIIe prix; *Sîmbătă la Veritas* (Le Samedi à Veritas), de Mircea Radu Iacoban, présenté par le Théâtre Giuleşti et *Strada îngerilor şchiopi* (La Rue des anges boiteux), de Balint Tibor, présenté par le théâtre magyar de Cluj-Napoca — des mentions.

Le festival intitulé « La dramaturgie roumaine portée sur la scène », sous le signe de l'anniversaire de 1850 ans depuis la première attestation documentaire de la ville de Cluj-Napoca, a constitué la début de la saison au Théâtre National de Cluj.

Le Festival, dédié à l'XIe Congrès du Parti Communiste Roumain, a été suivi d'un débat théorique sur le même thème. Les théâtres nationaux de Bucarest, de Jassy et de Craiova y ont apporté leur participation.

A Bacău, a eu lieu, au mois d'octobre, le traditionnel Gala des récitals dramatiques.

Medeea Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUSIQUE—MUSICOLOGIE

FESTIVALS ROUMAINS DE MUSIQUE EN 1974

Au cours de l'année 1974 l'attention des amateurs de musique a été sollicitée par une série d'événements artistiques groupés dans le cadre de quelques manifestations à caractère d'exception, hébergées dans différents centres culturels du pays — festivals de moindre ou de plus grande ampleur ayant un profil caractéristique et contribuant, chacun séparément et tous ensemble, à définir le développement, sur de multiples plans, de la vie musicale roumaine. Leur fréquentation systématique contribuera à la révélation des ressources artistiques et des initiatives d'un remarquable intérêt qui existent aussi en dehors de la Capitale et qui doivent à tout prix être connues, lorsque l'on veut avoir une image d'ensemble de ce compartiment de l'activité artistique de notre pays.

A Jassy, par exemple, a eu lieu, entre le 3 et le 10 mai, la deuxième édition de la « Semaine de la musique roumaine »; la noble initiative des musiciens de Jassy — compositeurs, interprètes, musicologues — est donc en train de devenir une véritable tradition, s'imposant dans notre conscience comme une rencontre artistique de premier ordre, consacrée aux réalisations d'hier et d'aujourd'hui de la culture musicale nationale. Dans la salle, d'une grande beauté, de la Philharmonie « Moldova », régnait en ces jours l'animation propre aux événements artistiques authentiques, à laquelle contribuait, outre la participation enthousiaste des forces musicales locales, la présence de prestigieux ensembles de Bucarest et de Cluj ainsi que d'un groupe de compositeurs et de musicologues venus de la Capitale. Ce fut une occasion de mieux se connaître entre collègues, de faire valoir d'importants résultats créateurs, et, pour le public de Jassy, — dont l'intérêt se concrétisa dans une participation parfois impressionnante aux manifestations de la « Semaine » — une occasion de venir en contact avec de nombreux ouvrages appartenant à une large gamme stylistique, parmi lesquels chaque auditeur pouvait choisir ceux qui correspondaient le mieux à ses goûts personnels.

Au cours du festival, la musique roumaine a fait montre d'une telle vitalité, d'une telle diversité dans l'affirmation des multiples personnalités qui concourent à son heureux développement, qu'elle nous est apparue tout à fait capable d'affronter cet ample déroulement de la suite des concerts qui ont tenu en éveil l'intérêt des auditeurs, sans laisser une impression de longueur ou de monotonie. Dans le paysage musical contemporain nous sommes en droit d'affirmer, sans fausse modestie, qu'une pareille qualité s'avère rare et exemplaire.

Parmi les certitudes acquises à l'occasion de cette rencontre musicale dans l'ancien centre culturel moldave, nous devons mentionner tout d'abord la valeur particulière du noyau musical local. Le chef d'orchestre Ion Baciu — qui est aujourd'hui aussi le

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 82—86, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

recteur du Conservatoire « George Enescu » et qui a beaucoup contribué à transformer la Philharmonie « Moldova » dans l'un des meilleurs ensembles symphoniques du pays —, les compositeurs Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Sabin Pautza — chacun d'eux entraîné dans des activités pédagogiques ou conduisant diverses formations musicales — le chœur « Gavriil Musicescu », conduit par Ion Pavalache, les musicologues Mihai Cozmei et George Pascu — qui combinent l'activité d'enseignement dans le cadre du Conservatoire avec celle de l'éducation artistique des masses —, voici une partie seulement des forces musicales de premier ordre qui ont contribué à réaliser la « Semaine de la musique roumaine » et qui expliquent pourquoi ce fut à Jassy précisément que nacquit et porta fruit l'exemplaire germe de cette idée.

Relevons, en déroulant le film du festival, la remarquable interprétation, dans le cadre du concert inaugural, dirigé par Ion Baciu au pupitre de la Philharmonie « Moldova », de la *IIIe Suite* de Ion Dumitrescu, ouvrage qui est rarement exécuté en entier et qui témoigne, trois décennies après sa composition, d'une exquise fraîcheur de l'inspiration rythmique et mélodique et qui définit l'originalité du profil musical de son auteur. *Le Concert pour Violon*, de Dumitru Capoianu, alliage d'inventivité coloré et de lyrisme d'authentique vibration, continue à être l'une des pièces les plus appréciées de notre littérature instrumentale ; de même, *Motive Maramureşene* (Motifs du Maramureş), de Corneliu Dan Georgescu, s'inscrit comme un modèle pour l'utilisation — de nos jours — des motifs folkloriques, en vue d'accéder à une écriture suggestive, d'une stricte économie orchestrale et d'une acuité expressive rarement atteinte en ce domaine. *Izvoade II* (Sources anciennes II), de Anton Zeman, et la cantate *România, ţară de vis* (Roumanie, pays de rêve), de Vasile Spătărelu, ont démontré, ainsi que l'a souligné, au cours d'une discussion le compositeur Wilhelm Berger, la capacité des compositeurs de Jassy de soumettre le langage contemporain aux nécessités d'une large communication avec les auditeurs.

Nous avons également retenu l'exécution en première audition du remarquable *Concert pour orchestre à cordes n° 2* de Sigismund Toduţă, interprété par l'orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj, sous la direction de Emil Simon. Fidèle à son style plus ancien, le maître de Cluj a néanmoins atteint à de nouveaux sommets d'expression et a donné une consistance affective encore plus impressionnante à sa musique, exemple d'une parfaite maîtrise de la clarté des formes, de transfiguration sur un plan supérieur de l'inspiration de souche folklorique. Nous avons réentendu avec plaisir *Scoarţe* (Tapis paysans), de Mihai Moldovan, compositeur qui allie la sève populaire au raffinement des moyens contemporains, la fantaisie du coloris et du timbre à l'intelligence d'une stricte coordination des éléments de son écriture, que l'on retrouve aussi dans la suite chorale *Obîrşii* (Origines). Cette dernière nous fut présentée par le prestigieux chœur « Madrigal », sous la direction de Marin Constantin, qui nous offrit également l'occasion d'entendre deux autres œuvres de valeur : les fragments pour chœur *Efemeridele* (Les Ephémérides), de l'oratorio *Clepsidra II*, de Anatol Vieru, fulgurations venues des profondeurs du trésor de l'art populaire, et *Ofrandă copiilor lumii* (Offrande aux enfants du monde), de Sabin Pautza, charmant poème lyrique, dans lequel les moyens contemporains de l'art sont mis au service de l'évocation — avec des allusions pittoresques savoureuses — de l'univers affectif des enfants du monde entier.

A l'occasion de la « Semaine» a eu lieu aussi un symposium : « La Musicologie roumaine et son rôle dans le développement de la culture musicale de notre pays ». Les musicologues bucarestois et leurs collègues de Jassy, suivis avec attention par nombre de jeunes collègues de métier, ont débattu les problèmes, d'une

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

évidente actualité scientifique et pratique, concernant leur responsabilité vis-à-vis des impératifs les plus pressants de notre époque.

✧

A Piatra Neamţ, entre le 23 juin et le 14 juillet, a eu lieu la troisième édition des « Vacances musicales », festival plein d'originalité, initié par le Comité de culture et d'éducation socialiste du département de Neamţ en collaboration avec le Conservatoire « George Enescu » de Jassy et avec la Philharmonie « Moldova ». C'est une manifestation qui représente un heureux mélange entre l'enthousiasme et l'esprit inventif des organisateurs et les nécessités culturelles locales. D'une part, le festival offre aux étudiants du Conservatoire « George Enescu » de Jassy la possibilité d'y effectuer, de la manière la plus profitable leur pratique d'été ; d'autre part, la variété et — dirions-nous — l'extrême mobilité avec laquelle les valeurs musicales sont portées dans les milieux les plus variés, grâce à un usage judicieux de tous les locaux aptes à abriter les beautés de l'art des sons, contribuent effectivement à transformer la ville de Piatra Neamţ, sur toute la durée des « Vacances musicales », en un centre musical complexe.

Au cours de la première soirée du festival, les murs historiques du chateau fort de Neamţ ont hébergé un spectacle populaire de musique et de poésie, offert par l'orchestre symphonique de la Philharmonie d'État « Moldova », dirigé par Ion Baciu, par le chœur « Gavriil Musicescu », sous la baguette de Ion Pavalache, et par quelques acteurs du Théâtre de Piatra Neamţ guidés par le metteur en scène Cornel Nicoară. La grandeur du décor, où la splendeur de la nature se confond avec la vibration séculaire de cet antique monument, — dont l'enceinte jouit du privilège d'une admirable acoustique, — la foule des spectateurs accourus de toute la contrée de Neamţ, ont offert un cadre d'une impressionnante authenticité au contenu patriotique du programme, composé de la musique des devanciers de la chanson chorale roumaine et de celle de leurs successeurs actuels.

La première matinée du Festival fut le témoin d'un concert Beethoven, sous la direction de Ion Baciu dans la salle du Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ ; le lendemain, dans le cadre plus intime des salles de la Bibliothèque Municipale eut lieu le concert de chambre du méritoire ensemble *Voces Contemporanae*, lauréat du Concours International de Colmar (France) ; remarquable fut surtout l'interprétation de deux compositions appartenant à des musiciens de Jassy. Le Quatuor n° 2 — *Eveniment 30* — (Evénement 30), de Vasile Spătărelu, basé sur la substance musicale de la chanson révolutionnaire *Porniţi înainte tovarăşi* (Allez en avant, camarades) et le quatuor à cordes « *Jocuri* » (« Jeux ») de Sabin Pautza, subtil et coloré enchevêtrement de motifs musicaux jaillis du trésor folklorique roumain. A la Filiale de Neamţ de l'Union des journalistes, dans l'immeuble du journal *Ceahlăul*, nous avons pu suivre ensuite l'excellente chorale « Animosi », du Conservateur de Jassy, dirigée par Sabin Pautza, avec un programme extrêmement unitaire au point de vue stylistique, où l'inspiration populaire s'inscrivait dans un cercle de pureté et de délicatesse sonore. Nous avons découvert d'autres manifestations, à la Maison de culture des Syndicats de Roman (le groupe de musique préclassique « Musica Serena » du Conservatoire de Jassy, formé par Ioan Welt), dans la salle de festivités du Combinat de fibres synthétiques de Săvineşti (le chœur de chambre du Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest, dirigé par Gheorghe Oprea), etc. En parallèle, des maîtres réputés de la pédagogie musicale roumaine — Sofia Cosma, Ion Baciu, Ştefan Niculescu — ont donné des cours de perfectionnement qui furent fréquentés avec un remarquable intérêt par nombre de jeunes musiciens.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le symposium « La Musique roumaine sous le signe du XXXe anniversaire de la libération de la patrie », suivi avec beaucoup d'intérêt par une assistance composée surtout de jeunes musiciens, a été concentré et substantiel. Viorel Cosma et Adrian Rațiu, se complétant réciproquement, ont évoqué l'ampleur et la variété de l'activité contemporaine dans le domaine de la composition dans notre pays, le professeur George Pascu a présenté les aspects de la contribution de la musicologie, et Alfred Hoffman s'est occupé des problèmes de la nouvelle génération d'interprètes. Il est à noter, ici comme à la « Semaine de la musique roumaine », que les musiciens de Jassy se sont avérés conscients de la nécessité d'une base théorique pour ces festivals et ont accordé à la voix des musicologues la place méritée.

✧

Chaque année, pendant la première moitié du mois de juillet, la ville de Brașov est l'amphytrion d'une manifestation artistique de prestige national : « Le Festival de la musique de chambre », qui est arrivé en 1974 à sa cinquième édition. S'il est vrai que de nos jours les festivals s'appuient, dans le monde entier, aussi sur le puissant stimulant qu'exerce sur l'imagination du public la présence des vestiges de l'histoire, ayant le pouvoir d'éveiller le profond attachement des foules pour leur beauté et pour leur signification, la ville de Brașov et ses alentours peuvent être fiers d'offrir un cadre idéal à ce point de vue. Si la plupart des concerts ont lieu, dans de bonnes conditions acoustiques, à la Maison de l'Armée, le château de Bran, le Bastion des tisserands, et les châteaux forts de Prejmer et de Făgăraș, etc. abritent non moins des manifestations musicales dans un décor extrêmement inspirateur. Ce fut de manière délibérée qu'un ouvrage musical dédié à la cinquième édition du festival et présenté dans le cadre du concert inaugural par l'Orchestre de chambre de la Philharmonie « George Dima », sous la baguette de Ilarion Ionescu-Galați, — *Serenada*, de Myriam Marbe — réussit à faire revivre justement le souvenir d'un des concerts qui ont eu lieu, au cours des précédentes éditions, au Bastion des tisserands. L'ingéniosité de la trame sonore, qui englobe l'évocation des bruits de la nature, y compris le gazouillement des oiseaux, contribuant au charme de la musique exécutée en plein air, crée une atmosphère très proche, dans son esprit, de celle du Brașov musical. Dans des circonstances pareilles à celles qui ont inspiré la *Sérénade*, les caprices du temps ne sauraient chasser les enthousiastes et même au cours de l'édition à laquelle nous nous référons, une averse passagère n'a pas réussi à diminuer l'intérêt pour le concert donné par le quatuor « Tatrái », de Budapest, au château fort de Prejmer.

Le festival de Brașov est, sans doute, parmi ceux qu'abritent les différents centres culturels du pays, l'un des plus substantiels, au point de vue de la valeur musicale. Il se propose surtout de mettre en lumière les chefs d'œuvre de la musique ancienne, représentés, cette fois, par exemple, par le concert de la formation d'instruments d'époque de la Radiotélévision, dirigée par Ludovic Baci et par le récital de l'ensemble « Cantus serenus » de la Faculté de musique de Brașov, formé d'excellents musiciens, sachant mettre en valeur l'exquise fragilité de timbre du clavecin, de la viole de gambe et de la vieille flûte à bec ; de même, les plus beaux moments du concert de l'ensemble instrumental « Pierre Merle Portalès », de France, ont été dus à l'interprétation des suggestives *Danses* du fameux virtuose français du XVIIe siècle, Marin Marais. Quant au patrimoine de la musique classique et romantique, il convient de mentionner le récital de sonates Mozart-Beethoven, offert par Ștefan Ruha et Liviu Teclu ; ce dernier musicien, esprit cultivé, est aussi l'un des facteurs de responsabilité du festival, au service duquel il déploie une activité multiforme, digne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de tous nos éloges. Nous remarquerons aussi l'excellent choix d'ouvrages de Schubert pour deux pianos, interprétés par Dan Grigore et Eduardo Rici.

L'un des mérites essentiels du festival de Braşov est de stimuler et de propager la création originale de nos compositeurs. A ce propos, nous devons souligner tout particulièrement le déroulement du troisième Concours pour les formations des quatuors à cordes appartenant aux Conservatoires. Il s'agit d'une compétition aux excellents résultats pour l'essor du mouvement de musique de chambre de notre pays; aussi, d'une année à l'autre, constate-t-on un progrès notable en ce qui concerne l'homogénéité et la sérieuse formation des ensembles. Il convient de souligner en premier lieu les qualités des ensembles de Cluj, qui ont réussi à remporter le Ier prix (le quatuor Juliu Bertók), le prix spécial de l'Union des Compositeurs pour l'interprétation de la musique roumaine (le quatuor Gheorghe IIIe) et le IIIe prix (le quatuor Ildiko Line). De Jassy, nous avons entendu une formation méritoire, qui a appris par cœur son répertoire (le quatuor Gheorghe Petrescu) et qui a obtenu le IIe prix.

La moisson des premières auditions et de remarquables interprétations d'importantes créations de genre des compositeurs roumains a été cette fois-ci extrêmement riche à Braşov, où elle culmina à l'occasion des « Journées de la musique de chambre roumaine ». Nous mentionnerons les excellentes interprétations des quatuors de Tudor Ciortea et de Wilhelm Berger, exécutés par la formation de la Philharmonie de Cluj (quatuor Ruha) et, en général, la place spéciale réservée aux compositeurs de Braşov; la contribution de l'ensemble « Musica Viva » de Jassy, dirigé par Vicenţie Ţuşcă (qui interpréta des ouvrages de Liviu Glodeanu, Achim Stoia et Norbert Petri) enfin, le coloris sonore plein de raffinement, créé par l'ensemble « Ars Nova » de Cluj, dirigé par Cornel Ţăranu (ouvrages de Vasile Herman, Mihai Moldovan, Cornel Ţăranu, Adrian Raţiu). Le concert solennel par lequel s'acheva le Festival bénéficia du concours du chœur « Madrigal », placé sous la direction de Marin Constantin. Nous avons assisté à l'exécution de la pièce *Oglindiri* (Reflets) de Irina Odăgescu, qui transpose dans une expression musicale hiératique les vers d'une pénétrante résonance lyrique de Mariana Dumitrescu et de la Symphonie chorale *Timpul cerbilor* (Le Temps des cerfs) de Tiberiu Olah; des sonorités suggestives, des constructions imposantes et néanmoins maléables, évoquant l'univers des rites ancestraux et des épopées populaires. Enfin, nous renouvelons notre appréciation pour *Offrande pour les enfants du monde*, de Sabin Pautza, l'exceptionnel apport interprétatif du chœur et de son chef nous en imposant l'admiration.

Alfred Hoffman

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le chiffre d'affaires tout à fait exceptionnel réalisé en 1974 par le cinéma roumain — presque 45 millions d'entrées, c'est-à-dire environ 30% de la recette obtenue sur l'ensemble du marché — démontre de façon éclatante l'essor de notre industrie du film et le prestige dont elle jouit auprès du grand public. Il faut dire que la dernière saison a offert un riche choix de genres, vraiment pour tous les goûts.

Pour une fois les grandioses épopées historiques ont cédé le pas à l'évocation d'événements plus récents. Pour célébrer l'anniversaire de trois décennies depuis le jour héroïque de l'insurrection nationale armée antifasciste et anti-impérialiste du 23 août 1944, événement par lequel le peuple roumain s'est engagé dans la voie d'un nouveau destin historique, nos cinéastes ont préparé plusieurs films de guerre: *Porțile albastre ale orașului* (Les Portes bleues de la ville) — Mircea Mureșan — *Stejar extremă urgență* (Chêne extrême urgence) — Dinu Cocea et *Întoarcerea lui Magellan* (Le Retour de Magellan) — Cristiana Nicolae —. Chacune de ces œuvres a tenté d'éclairer sous un angle nouveau le sujet abordé. Avec *Porțile albastre ale orașului*, l'écrivain Marin Preda est revenu au métier de scénariste, après une longue et inexplicable absence, en s'inspirant de sa propre nouvelle *Albastra zare a morții*, publiée il y a quelques années. Il s'agit de l'histoire authentique du lieutenant d'artillerie Roșu Octavian et de ses camarades, lesquels, le 24 août 1944, ont fait échouer, par leur sacrifice, la tentative des Allemands de bombarder la ville de Bucarest. En partant de cet épisode de la Libération, les réalisateurs ont construit une narration à caractère symbolique qui essaie de mettre en contrepoint la reconstitution de la lutte avec l'évocation de la vie personnelle et des sentiments intimes de ceux que le destin a réuni ici, pour mourir l'arme à la main ou peut-être pour survive à l'écrasement de l'héroïque batterie dans les sous-bois d'Otopeni. Hélas, les trop nombreuses parenthèses ralentissent le rythme des aventures et la multiplicité des destinées rend impossible leur étude psychologique approfondie. Pourtant cette formule est de loin préférable à une banale structure linéaire, d'autant plus que, trente ans après la guerre, lorsqu'on a vu des centaines et des milliers de pareils films, le genre n'est plus digérable que si le metteur en scène nous offre soit un spectacle à vous couper le souffle soit une méditation poétique et philosophique. Dans *Porțile albastre ale orașului*, le noble sacrifice du lieutenant Roșu Octavian et de ses camarades, symbolise l'étendue de cette tragique expérience de l'humanité, convulsion qui a profondément modifié la carte du monde.

Si Mircea Mureșan a opté pour la psychologie, Dinu Cocea présente la Libération à travers une intrigue policière: un officier des services roumains de contre-espionnage reçoit la mission de photocopier le plan secret de la retraite des armées allemandes afin que les intentions de l'ennemi puissent être contrecarrées au moment de

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 87—89, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'insurrection. Malgré son rythme alerte le film pèche par une certaine superficialité.

Le début de la jeune Cristiana Nicolae, *Întoarcerea lui Magellan*, nous a offert sans doute une des œuvres les plus accomplies dédiées jusqu'à présent par nos cinéastes aux temps héroïques où le mouvement de Résistance des jeunes communistes et du Parti Communiste Roumain préparait la Libération du pays, au prix de sanglants conflits avec les agents de la Gestapo. Animée par le même esprit que le célèbre film de Lucian Pintilie *Duminică la ora 6* (Dimanche à 6 heures du soir), avec lequel elle a même des similitudes de sujet, cette *opera prima* de Cristiana Nicolae exprime le point de vue d'une nouvelle génération de cinéastes. Film d'auteur, *Întoarcerea lui Magellan*, raconte avec une poignante sincérité l'amour d'un couple d'adolescents obligés par les conjonctures historiques à donner leur option à la lutte politique avant d'avoir eu le temps de trouver leur propre identité spirituelle. Par ce poétique début, la jeune Cristiana Nicolae a brillamment démontré que pour ce thème, d'une telle profondeur et d'une telle générosité, n'importe qu'elle formule est valable, y compris celle du film d'auteur, à condition, bien entendu, que le style ait la fulgurance requise, car, comme aimait dire Nicolae Iorga, du sujet à l'œuvre d'art il y a ce qui sépare la goutte d'eau du flocon de neige. En '74 on a vu beaucoup de débuts. A part Cristiana Nicolae, un autre jeune metteur en scène, Maria Callas Dinescu a inscrit pour la première fois son nom sur un générique. Moins ambitieuse pourtant, elle a préféré travailler sur le scénario d'un écrivain consacré — Domokos Geza. Leur film *De bună voie și nesilit de nimeni* (De plein gré), une sorte de Roméo et Juliette de nos jours, est un touchant plaidoyer pour la compréhension entre les générations, contre la mentalité obtuse et anachronique de certains parents. Toujours au chapitre des débuts nous devons signaler celui de Adrian Petringenaru, jusqu'à présent auteur de plusieurs court-métrages documentaires et d'animation. Son premier long métrage, *Tatăl risipitor* (Le Père prodigue), sur un scénario d'Eugen Barbu, raconte avec talent et poésie la dramatique histoire d'une famille de paysans qui découvrent la portée des métamorphoses historiques survenues au temps de l'après-guerre.

L'épopée historique de la Roumanie a été continuée à l'écran par *Frații Jderi* (Les Frères Jderi), adapté par le metteur en scène Mircea Drăgan d'après le monumental roman homonyme de Mihail Sadoveanu. Malheureusement, en reconstituant l'époque du règne d'Étienne le Grand, le cinéaste a choisi un style d'images d'Épinal au détriment de la richesse humaine et politique du sujet, de son écho contemporain. Un grand succès de public a remporté par contre *Nemuritorii* (Les Immortels), un romantique film d'aventures, signé par Sergiu Nicolaescu, une sorte de suite *sui generis* de *Mihai Viteazul* (Michel le Brave), tourné par lui il y a quatre ans. Il s'agit des tribulations d'un groupe de soldats qui avaient combattu au service du prince Michel le Brave, lesquels, exilés à l'étranger, retournent au pays pour hisser une dernière fois le drapeau des provinces roumaines réunies, pour un trop bref délai, par notre grand prince.

Nous soulignerons, en passant, que dernièrement Nicolaescu s'est avéré un de nos cinéastes les plus prolifiques, en signant deux et même trois films en une seule année. Ainsi, à part *Nemuritorii*, on a vu de lui *Un comisar acuză* (Un Commissaire accuse), appartenant au même genre que la série policière, aux implications politiques, qu'il avait inauguré il y a deux ans avec *Cu mîinile curate* (Les Mains propres). Ce nouveau « thriller » raconte le combat solitaire mené par un commissaire, durant la période trouble des années '40, contre une bande de fanatiques de la Garde de Fer. Peut-être qu'un peu moins de fusillades et d'encre rouge auraient été à l'avantage de ce film, autrement très bien fait et avec de nombreuses scènes de suspense.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pour une fois les sujets inspirés de la vie contemporaine ont occupé une place privilégiée dans l'ensemble de la production roumaine. Dans *Proprietarii* (Les Propriétaires), le jeune Şerban Creangă attaque avec beaucoup de courage un problème particulièrement délicat, celui du conflit qui surgit parmi les ouvriers et les cadres dirigeants d'une usine, lorsque le principe démocratique de la direction collective est enfreint. Cette préférence de la part des nouvelles générations de metteurs en scène, pour des sujets inspirés par la vie de nos jours confirme la certitude brillamment démontrée, il y a quelques années, par le film *Puterea şi Adevărul* (Le Pouvoir et la Vérité), de Manole Marcus sur un scénario de Titus Popovici, que la force d'une école nationale réside dans la vérité de ses œuvres, dans la sincérité avec laquelle elle aborde les problèmes du présent. C'est exactement cette sincérité du ton qui fait la force d'une des œuvres les plus troublantes de la saison cinématographique, *Trecătoarele iubiri* (Ces Amours passagers) qui vient de confirmer une fois de plus le talent de Malvina Urşianu. Comme pour ses films précédents, elle a choisi un sujet épineux : quelques années après avoir quitté le pays, en épousant une étrangère, un homme rentre, miné physiquement par un cancer et moralement par son déracinement, pour mourir dans le village où il est né. Une structure narrative subtile, la sensibilité non exempte de lucidité, de ce poème sur la vie et la mort, sur l'amour qui, au-delà de la vie nous lie par des fils invisibles à la terre où dorment nos ancêtres, voilà quelques-unes des qualités qui ont assuré à ce film un accueil chaleureux de la part de la critique.

Un beau succès du cinéma roumain fut remporté par *Nunta de piatră* (Noces de pierre), *opera prima* des jeunes Mircea Veroiu et Dan Piţa. Réalisé en 1973, le film a obtenu en automne 1974, au Festival International du Film de Ciudad de Panama, troix Prix Oscar pour la mise en scène, pour l'image — signée par Iosif Demian — et pour l'interprétation de la comédienne Leopoldina Bălănuţă. Le hasard a voulu que ces trophées soient décernés tandis que sur les écrans bucarestois sortait la seconde partie du film, *Duhul aurului* (La Malédiction de l'or). En adaptant deux autres contes de l'écrivain classique Agîrbiceanu, les auteurs ont fait, une fois de plus, la preuve de leur tempérament poétique, de leur talent tout à fait hors pair dans le contexte de leur génération. En décrivant l'univers « deshumanisé » d'un monde rongé par la soif maladive de s'enrichir, ils nous ont offert en même temps une subtile et lucide incantation sur la vie et la mort, sur les valeurs éternellement humaines.

Manuela Gheorghiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRAVAUX PARUS

Vue sous la loupe agrandissante du chercheur, dans la lumière crue du temps et de ses décantages, la vie théâtrale sur le territoire de la Roumanie dans la période 1919—1944 nous découvre avec netteté ses réalisations et ses limites, l'explosion qui amena les plus diverses innovations en même temps que sa remarquable constance à conserver son originalité, dans les pages du troisième volume de l'ample traité *Istoria teatrului în România* (L'Histoire du théâtre en Roumanie), réalisé à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques.

En appelant aux sources d'informations les plus diverses: articles, études, dessins, esquisses, souvenirs écrits ou inédits des acteurs et des spectateurs, en fouillant dans les musées, les archives, les bibliothèques, les collections de manuscrits, les tiroirs des gens de théâtre, les auteurs du volume ont construit avec minutie, dévouement et rigueur scientifique l'histoire vivante du plus disputé quart de siècle du passé de notre art scénique. La période de l'entre-deux-guerres, qui jusqu'à ce jour n'était présente que d'une manière sectionnée, coupée, incomplète entre les pages des volumes de souvenirs et des monographies ou bien résumée dans les deux brèves histoires du théâtre signées par Mihai Florea et par Mihai Vasiliu, nous apparaît en ce volume complète, dans ses dimensions fondamentales et avec les lois intérieures qui l'ont régie.

La documentation détaillée, les nombreuses précisions d'ordre historique, biographique ou thématique rendent nécessaires bien des révisions d'attitudes, en éliminant tout subjectivisme, ainsi que les incertitudes, les transferts de mérites et les extrapolations de circonstance.

Même si les chercheurs actuels ou futurs de l'art du spectacle ne seront pas d'accord avec les principes formulés dans ce traité en ce qui concerne les lignes directrices de la vie théâtrale en Roumanie, la méthode d'investigation ou la coordination des problèmes, cet ouvrage devra

Istoria teatrului în România, tome IIIe (1919—1944). Volume paru sous l'égide de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de Roumanie, 1973. Comité de rédaction: Simion Alterescu (rédacteur en chef), Ion Cazaban, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gîtză, Jancso Elemer, Ana Maria Popescu, Liliana Țopa, 624 p. + 323 ill.*

constituer incontestablement leur point de départ, surtout pour la période de l'entre-deux-guerres, en tant que moment-clé, décisif pour notre historiographie de spécialité.

Le fait d'avoir embrassé le phénomène théâtral de Roumanie dans toutes ses dimensions, ainsi que l'obligation de structurer le matériel par thèmes et problèmes précis afin de surprendre les invariants et les variables ont imposé une division semblable à celle du second volume, notamment en quatre grands chapitres, divisés à leur tour en sous-chapitres: *La Vie théâtrale, La Dramaturgie, L'Art scénique, Théorie, critique et historiographie théâtrale*. Avec de réelles satisfactions pour

* Ce compte rendu a paru dans *Contemporanul*, n° 7 (1422), du 8 février 1974.

REV. ROUM. HIST. ART. SERIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 91—104, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les amateurs de précisions, laissant sur leur soif ceux qui préfèrent entrer en contact d'abord avec l'entier et en suite avec les parties, la méthode adoptée par les auteurs du traité impose l'avantage d'une clarté découlant de la méthode associée à l'impossibilité de retrouver unitaire la personnalité des créateurs, divisés entre les genres et les directions auxquels ils se sont consacrés, drame historique, drame d'idées, art de l'acteur, mise en scène, etc. Cependant l'histoire est celle de l'art théâtral et, par conséquent, en perdant les aspects monographiques, nous retrouvons leur biographie, puisque, au fond, dans chaque pièce ou dans chaque décor, c'est la vie d'une cellule de l'être immense qui palpite.

La même soumission au tout nous la retrouverons aussi dans les pages portant la signature de chercheurs différents et très nettement définis, l'empreinte de leur style subsistant difficilement à travers les liens tendus avec la sobriété et les rigueurs objectives du traité. Et, malgré tout, leur personnalité transperce et nous émeut, surtout quand à la lucidité et à la connaissance s'ajoutent la passion, l'ardent attachement pour l'objet, la compréhension de son essence cachée.

Il peut naître des discussions aussi en ce qui concerne le concept de l'art théâtral formulé par les chercheurs et limité d'une manière exclusive ou presque au théâtre dramatique, laissant de côté de nombreuses autres formes de manifestation du spectacle, abordées seulement, par la nature même du matériel, dans le premier volume: le théâtre de marionnettes, le théâtre lyrique, etc.; l'identité « théâtre » = théâtre dramatique étant niée par de nombreux auteurs contemporains, comme par exemple Heinz Kindermann, au nom de l'autonomie de la création scénique de synthèse. Mais, en acceptant le point de départ de certains chercheurs, même si le titre du traité porte en soi les insignes d'une étendue totale, nous renonçons au désir naturel de connaître toutes les modalités de représentation et d'incarnation du destin humain sur la scène et nous nous limitons à la scène reliée au verbe du poète et déterminée par lui, aux transformations qui ont eu lieu dans l'image propre du théâtre exclusivement dramatique.

La diversité des formes, les expérimentations et surtout le raccord majeur du théâtre roumain aux grands bouleversements européens sont par conséquent poursuivis seulement sur des dimensions propres à ce dernier, la première place dans l'ordre chronologiques, après une présentation générale du cadre, étant accordée à l'auteur. Nous trouvons ainsi d'évocation d'un nombre impressionnant de pièces, organisées par genres, certaines reprises par les théâtres de nos jours, d'autres se rattachant trop étroitement aux couches périphériques de la sensibilité de l'époque. Les lignes directrices de base du théâtre roumain de la fin du siècle passé et au début de ce siècle se multiplient d'une façon vertigineuse.

En analysant le phénomène théâtral de la période de l'entre-deux-guerres dans ses dimensions fondamentales, les auteurs du traité s'arrêtent, dans ce IIIe volume davantage que dans les volumes antérieurs, sur le rapport entre la création et la réception, en introduisant pour la première fois d'une manière active la notion de public, en poursuivant les transformations aussi en fonction de la modalité de réception. L'activité des théâtres de province, des théâtres des nationalités cohabitantes, des théâtres particuliers, expérimentaux, d'avant-garde, ouvriers, etc., est mise en connexion avec les efforts des personnalités culturelles de notre pays désireuses d'octroyer à tout le monde le droit de vivre des moments de détente spirituelle et des satisfactions esthétiques offertes par l'univers conventionnel du théâtre.

Avec un profond respect et d'innombrables efforts ont été reconstitués les débuts du théâtre ouvrier, étroitement lié au mouvement socialiste.

Le tableau de la riche activité théâtrale de ce quart de siècle agité est complété

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

par les micromonographies consacrées à l'art scénique des nationalités cohabitantes.

Le chapitre fondamental de l'ouvrage, aussi bien par son ampleur que par sa substance, est constitué par *L'Art scénique*. En partant de la création dramatique originale classique et contemporaine, mais en la dépassant, l'art scénique de Roumanie a subi le processus de son « synchronisme » avec l'art scénique européen, ayant ses propres coordonnées, souvent indépendantes des modalités connues en dramaturgie et se rattachant plutôt, surtout pour ce qui est de la réalisation du cadre scénographique, aux voies de la peinture fauviste, cubiste ou expressionniste. Le traité démontre les nouveaux rapports avec le texte dramatique, la fonction créatrice de la vision du metteur en scène, soulignant en même temps que le raccord au mouvement européen connaît une plus grande intensité sur la scène que dans la dramaturgie.

Une analyse d'une grande finesse est consacrée au réalisme de l'art scénique roumain, considéré comme un trait essentiel, défini dans la lutte acerbe avec les tendances « d'européanisme » à tout prix, soit avec les tendances conservatrices, rhétoriques. Les protestations véhémentes contre le naturalisme ressemblent à celles qui se manifestent dans tous les domaines de l'art roumain, mais les termes de référence sont propres à l'art du spectacle, ce qui fait que les influences ne seront pas génériques mais précises, jaillies des expériences d'Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Tairov, Copeau, Gémier. Tous nos metteurs en scène de la période de l'entre-deux-guerres sont surpris dans un rapport différent avec l'expérimentation, nourrissant un respect total pour la tradition, comme Paul Gusty et son école ou luttant pour des modalités théâtrales inédites. Si Soare Z. Soare apparaît préoccupé surtout par des éléments extérieurs, Victor Ion Popa suit les lignes d'une mise en scène redevable à l'expressivité folklorique, aux suggestions des jeux dramatiques populaires tandis que Ion Sava est le préconiseur des droits totaux du directeur de scène.

Ouvert aux révisions catégoriques, l'art interprétatif se remodèle à son tour dans les termes d'une expressivité intérieure ou extérieure accentuée, caractérisée par le refus des clichés.

Les incursions analytiques et synthétiques dans l'art interprétatif sont effectuées en étroite connexion avec la dissection de ce qui est spécifique dans la création scénique, l'originalité roumaine se détachant ainsi organiquement, dans le laboratoire intime où l'on cherche la solution d'un personnage ou d'un conflit.

Le dernier chapitre *Théorie, critique et historiographie théâtrale*, évidemment beaucoup plus ample et diversifié que son correspondant du second volume du traité, n'a pas seulement le mérite d'avoir remémoré la ferveur des discussions de l'époque, mais surtout celui d'avoir établi la fonction du théoricien de théâtre dans la consolidation du processus de création scénique.

L'indiscutable valeur, comme document et instrument de travail pour tous les gens de théâtre, du troisième volume de *L'Histoire du théâtre en Roumanie* est rehaussée par la modalité d'utiliser l'iconographie. Pour la première fois nous sommes devant un traité dans lequel on a accordé à l'illustration et aux photographies la même importance que celle qu'on a accordée au texte. Surprenantes par leur variété, couvrant presque tous les moments importants, suggestives et bien choisies, les reproductions (scènes, décors, esquisses de costumes, caricatures, etc.) constituent une incitation convaincante pour la création d'une photothèque du patrimoine roumain d'images qui puisse conserver à l'intention du présent et de l'avenir l'image visuelle comme témoignage vivant et suggestif de tout ce que représente l'éphémère art théâtral.

Ileana Berlogea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Une collection théâtrale : « *Masca* »
(Bucureşti, Editura « Eminescu »)

Les futures recherches visant le théâtre roumain actuel, trouveront dans les livres de la collection « Masca » — Editura Eminescu — une remarquable source de références concernant notre vie théâtrale dans son ensemble. En essayant de définir — à l'occasion d'une interview — les significations de cette collection qu'il a initiée, Valeriu Râpeanu, son directeur, insiste sur le fait qu'elle se propose de traiter de la manière la plus complète «... le phénomène contemporain ⟨ . . . ⟩ veillant à ce que les aspects les plus édifiants de notre critique y soient représentés . . .» et de « refléter l'effervescence de notre conception sur le théâtre ».

Ces principes de base sont soutenus dans les volumes déjà parus, où, par les problèmes posés, un vaste territoire est ouvert aux investigations à venir. Par exemple, *Istoria universală a dramei şi teatrului*, de Ion Marin Sadoveanu, enregistre les moments les plus significatifs du mouvement scénique : le drame magique et la pantomime, le drame et le théâtre extra-européens, la tragédie grecque, la comédie grecque et le théâtre latin, le drame et le théâtre au Moyen Âge, la *commedia dell'arte*, le drame et le théâtre allemands jusqu'à Gryphius, le drame et le théâtre élisabéthains, Shakespeare, l'Espagne depuis ses débuts jusqu'à Calderon, la contribution dramatique et théâtrale du baroque, Molière, la tragédie française (tome Ier) et le théâtre au XVIIIe siècle, le théâtre de Venise, le théâtre allemand jusqu'au classicisme, le théâtre classique allemand, Goethe, Schiller, von Kleist, le théâtre français au XIXe siècle, Gogol et le théâtre russe, Wagner, Ibsen, Strindberg, Shaw, Tchekhov, Hauptmann, Maeterlinck, les formules du théâtre russe, Galsworthy, Pirandello, von Hofmannsthal, Bataille et le théâtre du monde « comme il faut », des aspects du théâtre du Vieux-Colombier et O'Neill (tome second).

On doit à Sică Alexandrescu un livre de mémoires : *Tovarăşul de drum, tutunul; Noi şi vechi despre Caragiale*, contenant des aveux de sa propre existence artistique, ainsi que des considérations pénétrantes sur le théâtre de I. L. Caragiale, qu'il a brillamment interprété. Ses souvenirs évoquent un monde bigarré où, à travers les succès d'un soir et l'amertume constante qui caractérisait l'activité théâtrale avant et après la première Guerre Mondiale, on discerne la foi dans la vocation de servir le théâtre. Caragiale est considéré sous un angle toujours révélateur, celui du créateur authentique.

Les idées insérées dans le livre *Probleme de viaţă, teorie şi istorie teatrală*, appartenant à Ion Zamfirescu, sont profondes, originales et denses. Ses études, en reflétant le phénomène théâtral dans la totalité de ses composantes essentielles, offrent une perspective tonique des problèmes si controversés aujourd'hui dans le monde. « La tragédie (moderne) — dit l'auteur — est tragédie si elle a un message. L'art seul n'y est pas suffisant ; en étroite consubstantialité, ils doivent contenir aussi une mission active, spiritualisée, dédiée aux valeurs et aux réalisations humaines . . . ».

Caligrafii pe cortină, de Valentin Silvestru, « fidèle chroniqueur du sublime art théâtral », est un livre de théorie du théâtre et de chroniques sur les spectacles d'une saison théâtrale (1971/1972) en même temps. Tout comme dans ses volumes précédents, V. Silvestru nous offre une image éloquente des moments les plus significatifs du théâtre roumain contemporain, et nous propose quelques interprétations ingénieuses de nos dramaturges classiques. Écrites avec compétence, ardeur, subtilité et humour, ces études constituent un repère sûr pour tous ceux qui étudient le théâtre roumain.

Dinu Săraru, qui dans *Al treilea gong* se montre très épris de son métier, est en même temps un juge subtil qui sait évaluer très objectivement l'activité de ceux qui réalisent l'acte théâtral. Les chapitres :

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Permanences roumaines », « Nos contemporains », « Permanences universelles », « Le théâtre étranger contemporain » (en tout plus de 80 chroniques théâtrales) et « Attitudes et portraits » (7 études différentes), constituent une ample mise en relief de la valeur universelle que notre théâtre représente aujourd'hui.

Cronici dramatice, réunissant plus de 60 chroniques signées par Radu Popescu, exprime le *credo* d'un animateur de la vie théâtrale de notre pays. Les spectacles analysés avec érudition et intransigeance (l'ardeur y comprise), soulignent d'une manière convaincante la richesse exubérante ainsi que la profondeur du théâtre roumain contemporain. L'esprit polémique qui se fait sentir chaque fois que la médiocrité artistique se déguise avec prétention confère une saveur et une consistance spéciales à son attitude. Par le caractère tranchant des chroniques publiées dans le volume, Radu Popescu plaide pour un art théâtral plus substantiel.

Toute une suite de dialogues avec des acteurs, metteurs en scène, scénographes, dramaturges et critiques est réalisée par Amza Săceanu dans *Fața văzută și nevăzută a teatrului*. Plutôt un recueil de confessions de plusieurs de nos plus importants créateurs dans le domaine théâtral, le livre nous fait connaître des personnalités diverses, différemment structurées, ayant pourtant quelque chose en commun : la vocation pour ce métier. Ces confessions sont à la fois des témoins et des documents d'une vie théâtrale d'exception.

La série de livres parus jusqu'à présent dans la collection « Masca » prouve l'existence d'un mouvement théâtral autochtone de valeur mondiale, dominé par l'idée politique, avec la multitude de ses implications, toujours fécondes, tout en attestant la pérennité d'une forme littéraire — la chronique théâtrale — taxée trop souvent d'éphémère.

Eugen Nicoară

EUGENIA POPESCU-JUDETZ, *Dimitrie Cantemir — Cartea științei muzicii*, București, Editura Muzicală, 1973, 408 p.

Il arrive, parfois, que sur des questions tenant de la théorie plane, pendant longtemps, une certaine dose d'approximation ou même — ce qui est plus grave — l'oubli, l'ignorance des sources. Cet état a pour effet immédiat de perpétuer des données non seulement incomplètes mais aussi contenant des éléments ajoutés, qui trahissent une fantaisie des plus prolifiques.

Durant bien des années on a appris et on a su que Dimitrie Cantemir, esprit cultivé, érudit aux vastes horizons, avait été aussi un *musicien*, que son art de jouer du tanbûr* était devenu proverbial, qu'il s'était penché sur la musique orientale dans le désir d'y mettre de l'ordre, qu'il avait créé pour cette musique un système de notation original, à l'aide duquel il avait transcrit et réuni en un recueil de nombreuses mélodies, ayant composé lui-même des morceaux de musique. On connaissait aussi d'autres faits pareillemment concluants, capables de faire croître en nous un légitime orgueil lorsque nous proclamions son extraordinaire culture, son éblouissant talent ce qui, d'une manière générale, était absolument vrai.

La musicologie roumaine a consigné pour la première fois le nom de Cantemir en 1909 — le fait est bien connu — lors d'une conférence donnée par Teodor T. Burada à l'Académie Roumaine. Ce fut toujours lui qui en 1911, publia les résultats de ses recherches dans la série *Analele Academiei Române (Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei)*. L'ouvrage y traçait son activité de musicien et donnait des explications concernant la

* Sorte de guitare turque.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

notation alphabétique, son rôle dans l'histoire de la musique turque; il offrait aussi une bibliographie pour les XVIIIe et XIXe siècles, ainsi que 17 mélodies de Cantemir, ou qui lui étaient attribuées, en notation européenne, dont le célèbre *Air des derviches*. Cette référence de 1911 demeura — pour très longtemps — l'unique source documentaire de la science musicale roumaine. Cependant elle ne suffisait pas pour éclairer effectivement les nombreuses questions qui se trouvaient devant les musiciens de notre siècle, dans leur effort pour saisir la personnalité musicale de Cantemir, d'autant plus que celle-ci avait évolué dans les conditions de la musique orientale, soumise à des lois différentes de celles de la musique européenne.

Nous ne saurions contester la valeur de la contribution de Burada, néanmoins, outre certaines données qui avaient été dès le début incomplètes ou erronées, la confusion s'accentue avec l'écoulement des années, jusqu'à en être consacrée. On continuait à considérer Dimitrie Cantemir comme un grand musicien sans qu'aucun progrès soit pratiquement réalisé en ce sens. Malgré toutes les incitations venant de représentants proéminents de l'école musicale roumaine, malgré les arguments qui justifiaient la nécessité d'étudier l'héritage musical qui nous avait été légué par Cantemir, les résultats se laissaient attendre.

Le retard était motivé. Même si dans les bibliothèques et les collections particulières de Turquie étaient signalés des manuscrits liés, d'une manière ou d'une autre, à l'activité du prince roumain, ils demeuraient indéchiffrables à cause des difficultés qu'ils impliquaient, depuis la langue dans laquelle ils étaient écrits (le turc ancien, accessible seulement aux spécialistes) jusqu'à l'obligation d'un sacrifice permanent et total, d'un travail forcené, sans avoir la garantie d'une réussite. Et, par-dessus tout, la nécessité d'un spécialiste qui soit en égale mesure musicien et turcologue constituait une condition *sine qua non*. Il y avait, par conséquent, assez d'entraves sur le chemin pour accéder à ce remarquable fonds musical.

Ainsi s'explique, en une certaine mesure, l'intérêt suscité par le volume de Eugenia Popescu-Judetz dès le moment où il fut présenté pour être publié.

Au cours des deux parties de son ouvrage *Dimitrie Cantemir — Cartea științei muzicii*, Eugenia Popescu-Judetz découvre, analyse, informe, explique et traduit. Divers documents, manuscrits musicaux, dates, questions de théorie et de pratique musicale orientale, termes, personnalités, idées, etc. sont ordonnés, éclaircis, synthétisés. Les thèmes s'étendent sur une large gamme: les deux premiers chapitres de la première partie (« Dimitrie Beizadea* à Constantinople » et « La Musique turque » avec les sous-chapitres: « Traits de la musique turco-persane jusqu'au XVIIIe siècle », « La Musique des derviches meglevi »**, « Théoriciens de la musique chez les Ottomans avant Cantemir ») préparant le troisième chapitre.

Sur le parcours des 100 pages très denses du IIIe chapitre — qui peut être considéré comme le point central de l'ouvrage — les conclusions se dégagent tout naturellement, l'auteur mettant en discussion, avec une parfaite maîtrise du sujet, « L'Œuvre musicale de Cantemir »: « Les Ouvrages », « Les Idées innovatrices exposées dans le traité », « La Notation », « L'Échelle musicale expliquée sur le tanbûr », « Les modes et les rythmes », « Les Formes », « Le Répertoire du recueil de mélodies et des compositions originales », « L'influence de Cantemir sur la théorie et la pratique de la musique turque », « Historiographie musicale sur Cantemir ».

Dans la seconde partie (Annexe), Dimitrie Cantemir apparaît comme auteur, Eugenia Popescu-Judetz ayant publié la traduction du fameux traité de musique

* Titre porté dans les Principautés Roumaines par les enfants du voïvode.

** Ordre de derviches, fondé par le poète Djelaleddin Rumi (1207—1272), qui eut son centre à Konya en Asie Mineure.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orientale *(Cartea ştiinţei muzicii după felul literelor* — Livre de la science musicale selon les notations). Outre la performance que représente la traduction, il convient de préciser que c'est pour la première fois que dans la musicologie roumaine on a travaillé sur le *manuscrit original* — dont le texte a été par ailleurs présenté en fac-similé.

Mais le volume ne s'arrête pas uniquement aux aspects d'histoire et de théorie musicale (évidemment plus accessibles, à présent, et plus faciles à mettre en discussion), mais nous offre aussi, avec générosité, les *Compositions de Dimitrie Cantemir en notation européenne*, autrement dit, de la musique. C'est au musicien Iacob Ciortea que revient le mérite d'avoir transcrit 16 des 43 mélodies instrumentales.

Dans ces pages l'éditeur du livre s'est proposé de présenter quelques réflexions sur un ouvrage qui constitue à coup sûr une réussite, un point de référence pour le domaine respectif, même si d'autres modalités d'approche peuvent être suggérées pour une totale réalisation — une édition critique du travail, avec un appareil scientifique complet, continuant à demeurer un désir légitime.

Vasile Şirli

D. G. KIRIAC, *Pagini de corespondenţă* (Selected Letters), Bucureşti, Editura Muzicală, 1974, 360 p.

Today, more and more attention is paid, and with good reason, to the inheritance and figure of the distinguished Romanian composer, conductor and forerunner of what is now termed "ethnomusicology", Dumitru Georgescu-Kiriac (1866—1928). Thus, the posthumous monograph by the late professor George Breazul (a former pupil of Kiriac) printed in 1973 is followed at less than a year's distance by a comprehensive selection of letters (either due to the pen of Kiriac himself or addressed to him by his contemporaries), to which there are added several significant written statements due also to the master's pen, and devoted to some even nowadays not yet fully solved and settled problems in musicology and ethnomusicology; the number of the documents thus gathered from different funds is equal to 220.

From the very beginning one is to emphasize that D. G. Kiriac's letters, although they are focussed on various matters and contain thus very much that is important and valuable as far as information is concerned, arouse one's interest in them by their literary merits too. More than half of the letters due to Kiriac's pen contain vivid descriptions and neat characterisations of the artists round him and of the situations he found himself involved in during his lifetime; Kiriac's style is plain and clear, and his letters possess also a keen sense of humour, — all this making them very attractive to the reader.

The book is divided into four unequal parts, the last being an additional one. The first, containing documents 1—15, is made up of several letters addressed to Kiriac by the poet and writer Alexandru Vlahuţă in the years 1892—1896; the former was then a student, first at the Paris Conservatoire and afterwards at the Schola Cantorum, and the latter warmly appreciated and supported him. These letters have been given a place apart, being published in the order and with the introduction made in 1935 by their first editor, the famous ethnomusicologist (and former pupil of Kiriac) Constantin Brăiloiu.

The second part — documents 16—162 — is devoted fully to the letters written by Kiriac or addressed to him during the years 1893—1927. A first group (documents 16—23; years 1893—1899) contains a few letters addressed by Kiriac, then a student

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

in Paris, to two well-known pioneers of the Romanian music, the conductor and composer Eduard Wachmann and the composer and teacher George Stephănescu; these depict vividly the musical life in Paris at the end of the 19th century and Kiriac's first impressions about a younger contemporary of his, who was to become later on Romania's supreme musical genius, George Enescu; two other letters from his teacher Podoleanu show us Kiriac deeply engaged in the elaboration of a "syllabus" to keep the Romanian musical training abreast of the time.

After this "introduction" we are faced with another group of letters (documents 24—88; years 1901—1917) showing the feverish and many-sided activity displayed by Kiriac when he came back to Romania, as founder and chief-conductor of the famous Choral Society "Carmen" (whose artistic chief he was to be between 1901—1927), as professor at the Bucharest Conservatoire, as a folklorist and as a composer. For instance, we can infer from the letters he addressed to and from the answers he got from various pioneers of the Romanian music in Transylvania and Bukovina (then under the Habsburg domination) such as I. Vidu, G. Dima, T. Popovici, T. Brediceanu, G. Dobrin, G. Şorban, A. Bena, N. Firu, M. Voileanu, Veturia Triteanu-Goga, L. Domide, V. Vasilescu, how great were his love for Romanian music from all Romanian provinces and his endeavour to ensure high performances of this music. He helped also in their efforts not only well-known artists like the great composer and conductor George Enescu, the mezzo-soprano singer Elena Theodorini, the tenor singer R. Vrăbiescu or the conductor D. A. Dinicu, but also modest teachers of music, who, though living in far-off towns and villages, wanted neverthless to give the people living round them some musical training. Other letters show his activity at "Carmen", his care for a good repertoire and its continuous renewal, his desire to obtain well-done performances, his striving to perform ampler works together with the Philharmonic Orchestra of Bucharest. The letters exchanged between Kiriac and Béla Bartók stand apart. They contain not only the proof of their lifelong friendship and mutual support, but also most valuable opinions about the musical folklore and the Romanian folk music. Kiriac's friendly support and help was decisive for the publication of Bartók's *Romanian Folksongs from Bihor* by the Romanian Academy in Bucharest in 1913. Unhappily, some most valuable comments Kiriac made concerning Bartók's system of musical notation and classification of the folk tunes were contained in a letter which Bartók, owing to some casual circumstances, never got: only of late it has been restored, by the editor's care, according to a rough copy, that, mirabile dictu has survived; most of Kiriac's suggestions written there are now used, in a way or another, by all the Romanian ethnomusicologists, proving that the old master's visions and opinions in the matter have really been prophetical ones. Unfortunately, this activity displayed by Kiriac had to come to a standstill with the outbreak of World War I.

The third group of letters (documents 89—162; years 1921—1927) refers to the last period of Kiriac's life and activity in the postwar epoch up to the end of his life. First of all, one is to bring forth here the letters exchanged between George Enescu and Kiriac; on the one hand Kiriac placed wholly his choral society at Enescu's disposal several times, giving thus the great Romanian master a most valuable help, namely, either in the first hearing of Enescu's *IIIrd Symphony* (the last movement) the author himself being the conductor, or when he (Enescu) conducted such outstanding choral-symphonic works as the *IXth Symphony* by Beethoven, the IIIrd Act of Wagner's *Parsifal* or *The Damnation of Faust* by Berlioz; on the other hand Enescu not only backed up Kiriac heartily when the latter was unjustly attacked by

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

would-be musicologists, but also conducted a few concerts of the "Carmen" Choral Society when its activity showed a deficit and was consequently threatened with a deadlock. Kiriac's exchange of letters with Bartók, Brediceanu, Vidu, Firu, T. Popovici and other before mentioned people went on also during this period; but new names appear among his addressees; these letters show us, for instance, how he encouraged and gave friendly support to the efforts of the young musicologist Em. Riegler-Dinu; how he helped the historian of Romanian music M. Gr. Posluşnicu in his investigations; how he supported the composer C. I. Baciu by performing his choruses. But from all these the most interesting are, of course, the letters addressed to G. Breazul, C. Brăiloiu, G. Cucu and V. Popovici. Although these are few and their dimensions rather short, nevertheless they are of the utmost importance. Thus, he supported warmly in his studies his pupil and younger friend C. Brăiloiu who was to become one of the most famous ethnomusicologists in the world, and owing to whose valuable care the precious manuscripts written by Kiriac were saved after the master's death and several collections of folk songs by him were printed posthumously; Kiriac helped also G. Breazul who was to become another great representative of Romanian ethnomusicology, and who was afterwards to write a lot of articles and a monograph about his teacher; he interceded also for another pupil of his, the gifted composer and conductor C. Cucu, helping him in many an occasion during his career, and it was G. Cucu who after Kiriac's death gave the final touch to his teacher's masterpiece, the *Liturgy in the Byzantine* ⟨in Rom. "psaltic"⟩ *Style*, on the eve of his own untimely death; finally he helped also the composer and musical folklorist V. Popovici in his studies and investigations of the folk tunes.

Of course, Kiriac's main concern remained the Choral Society "Carmen". Till his last day he supported it to have a good repertoire, successful performances and a good "concert-policy" based on permanent tours in all the provinces of Romania; to this aspect one has to add also Kiriac's successful attempts to ensure the society the collaboration of its several former members who had become afterwards singers of renown, such as the soprano singers Elena Drăgulinescu-Stinghe and Elena Bonciu-Locusteanu, the baritone singer Jean Athanasiu and the bass singer George Folescu (the last one is very frequently mentioned in Kiriac's letters, whose admirer and close friend he was, although it seems that no letter-exchanges ever occurred between them).

However, all this strenuous activity can be followed best in the third part of the book (documents 163—206; years 1915—1928) containing the letters addressed by Kiriac to I. Chirescu (except for two letters addressed by the latter to the former); I. Chirescu, a very gifted composer and conductor, was the man Kiriac chose to become his successor both as chief of the Choral Society "Carmen" and as professor at the Conservatoire. Kiriac helped and supported warmly Chirescu from the very first. He helped him to be sent in 1922 to the Schola Cantorum in Paris (where some 25 years before he had been a student himself). But as his health grew worse and worse (Kiriac was suffering from a rather severe heart disease) he began as early as 1923 to ask Chirescu to come back to Romania and to take his place as chief of the Choral Society. From this moment on all his letters to his beloved pupil contain invariably this request, this new kind of "Delenda Carthago". At the same time these letters are full of most useful and interesting musical indications concerning the technique of composition and of conducting, the musical teaching practice, the harmonisation of the folk tunes according to their specific scales and modes, and as always, they contain also some vivid and bright descriptions of the events of the musical life

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

and people in Bucharest (a special instance being the visit to Bucharest in 1923 of the outstanding French composer Vincent D'Indy, the director of the Schola Cantorum and the teacher of both Kiriac and Chirescu and of many other Romanian composers). In the fall of 1927, some two or three months before his death, Kiriac, with Brăiloiu's help, succeeded in persuading Chirescu to put an end to his studies in Paris at the Schola Cantorum and to come back to Bucharest and take his teacher's place as chief of the Choral Society "Carmen".

The last part, — termed modestly "Addenda" — is perhaps the most significant one of the whole book. It comprises a few written statements of the utmost importance (documents 207—220; years 1897—1928) addressed by Kiriac to several government authorities. For instance, two of them (of the years 1897 and 1922) deal with the reorganization of the Romanian Conservatoire, the teaching repertoire, the organization of choral and instrumental adjacent societies, the necessity of collecting folk tunes, and of studying the specific Romanian treatment ("psaltic") of the Byzantine style. These two last problems are dealt with at more length in other four statements — preliminary drafts to an ample work on these matters that Kiriac planned, but, unfortunately could never carry out, owing to his activity as a conductor and as a composer that fully absorbed him afterwards (although a great part of the work subsists in the form of various manuscripts yet unpublished). His views on the matter are highly scientific, and if one takes into account also the time of their completion (1897—1903), Kiriac ranks then at once among the most outstanding forerunners of ethnomusicology (such as Bartók, whose close friend he was to become afterwards); the opinions and principles he expressed there have been followed and developed by C. Brăiloiu and G. Breazul and their pupils, being thus first-rate contributions to the setting-up of the Romanian school of today's ethnomusicology. The same advanced views about the folk tunes may be found also in Kiriac's warm recommendation addressed (in 1910) to the Romanian Academy concerning the publication of Bartók's work *Romanian Folk Songs from Bihor*. Kiriac resumed these opinions of his again twice during the last period of his life (in 1922 and 1927) with some new specifications and additional remarks. The editor is thus highly praiseworthy for the publication of these precious statements by Kiriac, not only for their great intrinsic scientific value, but also because this is really the *first attempt* done until now to bring to light Kiriac's posthumous works and notes in the field (now in the custody of the Institute of Dialectological and Ethnological Studies in Bucharest); may that well-started work go on! Two more statements (from 1922 and 1926) deal with the problems of the "Carmen" Choral Society showing its immense musical, cultural and national role and also the continuous difficulties facing it during its activity. A last statement (1926) depicts the qualities Kiriac considered a good musicologist had to possess. There are to be mentioned in addition, a letter addressed by George Enescu to the Romanian newspapers (in 1925) in the defence of Kiriac, unjustly attacked by would-be musicologists, a mournful letter of C. Brăiloiu announcing B. Bartók the sad news of the death of their beloved common friend Kiriac (in 1928) and some photos of Kiriac, his wife's, his works, his friends and his pupils.

And last, not least, one must not forget the work of the editor Titus Moisescu; besides the merits already mentioned, he is also the author of a most relevant "Foreword" (where all the main aspects of Kiriac's life and activity, as they can be inferred from the letters and statements in the book are very well depicted and analyzed) and of a most useful Chronological Index, where the documents are given in their chronological order, irres-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pective of the part of the book they belong to; the reader is thus provided with a general chronological survey of the whole.

Owing to all this, one can really say that the book *D. G. Kiriac: Selected Letters* is a "reference work" in both Romanian musicology and ethnomusicology.

Constantin Stihi-Boos

GEORGE BREAZUL, *D. G. Kiriac*, Édition parue par les soins de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, 279 p.

La monographie que nous allons présenter, fruit de longues investigations, comprend, dans une vision unitaire, la vie, l'activité et l'œuvre de Dumitru G. Kiriac, personnalité représentative de la musique roumaine du début de ce siècle. Paru dans une excellente présentation technique, ce volume complète la série des ouvrages du professeur George Breazul publiés par les Éditions musicales.

La première partie du livre (139 p.) est une ample esquisse monographique dédiée à D. G. Kiriac, fondateur de la société chorale « Carmen », organisateur de la vie musicale et chef d'orchestre, compositeur, pédagogue, théoricien de la chanson populaire, qu'il s'est efforcé d'étudier sur des bases scientifiques (par des recueils et des enregistrements avec le phonographe) et à situer à la base de l'éducation musicale du peuple roumain. C'est dans cette partie qu'apparaît le cadre où s'affirme une musique nationale dont le cours ascendant a été en bonne partie déterminé par l'activité de D. G. Kiriac. Cette activité artistique si multiforme, il la déploya guidé par une nouvelle orientation qui consistait à prouver, dans son pays aussi bien qu'à l'étranger, « qu'un style de création musicale jailli ⟨. . .⟩ de la source vive, raffraîchissante et vivifiante de la chanson populaire est possible » (p. 136). Possédant une grande maîtrise des modes populaires, Kiriac est surtout apprécié pour ses connaissances d'harmonisation des gammes orientales (les exemples musicaux pour illustrer la création du musicien ont été choisis avec soin et discernement.

Pour l'investigation rigoureuse de tous les aspects abordés on a eu recours à une vaste documentation, complétée par une riche illustration, qui mettent en lumière des événements, jusqu'à ce jour inconnus, du passé de la musique roumaine.

Par la suite on a groupé un nombre de documents, identifiés par l'éditeur du livre, Titus Moisescu, parmi les plus de 1000 fiches réunies par le professeur G. Breazul. Le premier groupe contient des *chroniques*, *articles* et *informations*, reflétant une activité d'écrivain servant la cause de la musique roumaine en pleine affirmation.

L'œuvre de D. G. Kiriac concentre sous la forme d'un catalogue la création et les travaux théoriques du musicien, groupés par genres ou catégories. C'est la catégorie des chœurs, genre où Kiriac s'illustra tout particulièrement, qui nous apparaît la plus importante, surtout les chœurs pour enfants, ces « petites fleurs de jardin » — comme il se plaisait à les appeler — destinées à l'éducation musicale du peuple. Là encore s'affirme la conviction du compositeur, à savoir que la véritable création musicale est celle qui puise l'inspiration dans les intonations populaires.

D'autres manuscrits de D. G. Kiriac contiennent un tableau élaboré par G. Cucu et Vasile Popovici (213 numéros) et deux listes qui consignent les documents respectifs dans la Bibliothèque de l'Académie et dans la bibliothèque de George Breazul. La *bibliographie*, où furent sélectionnées de nombreuses et utiles relations sur D. G. Kiriac, s'avère riche et représentative, comprenant des livres, brochures,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

articles, chroniques et informations parus dans la presse du temps, dans les revues et autres publications, des programmes, affiches de concert, etc. Elle s'arrête en 1961, année de la mort du professeur George Breazul.

L'*Addenda* qui clôt le volume représente une méritoire contribution musicologique de Titus Moisescu. Elle vient compléter la bibliographie du volume avec des ouvrages non identifiés dans les fiches de George Breazul, se trouvant dans la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie et à l'Institut de recherches d'ethnologie et de dialectologie.

Le livre que nous avons tenu à présenter révèle un double intérêt : celui de connaître les débuts de l'école roumaine de composition, époque à laquelle se rattache le nom de D. G. Kiriac, et celui de rendre publique la reconstitution de l'œuvre musicologique de G. Breazul, initiateur de la musicologie roumaine contemporaine.

Elisabeta Dolinescu

CORNEL CRISTIAN, BUJOR T. RÎPEANU, *Dicţionar cinematografic*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 504 p. + ill.

Ayant les dimensions du livre «de poche», le premier « Dictionnaire du cinéma» *(Dicţionar cinematografic)*, paru en roumain et rédigé par Cornel Cristian et Bujor T. Rîpeanu, se propose — d'après les déclarations faites par les deux auteurs dans une préface très concise — « d'offrir un instrument de travail accessible tant aux cinéphiles qui possèdent des informations minimes, qu'aux spécialistes obligés de vérifier en permanence leurs références». Donc, une double et difficile tâche, que le « Dictionnaire du cinéma» parvient à accomplir ; en 500 pages seulement se trouvent ainsi, sélectionnées et présentées avec une remarquable rigueur scientifique, les plus diverses notions concernant la culture et l'information cinématographique.

Depuis les articles consacrés aux vedettes du septième art — à savoir : réalisateurs et acteurs — jusqu'aux pertinentes analyses de quelques films de grande valeur artistique (par exemple : *La Naissance d'une nation*, *Intolérance*, *Le Trésor d'Arne*, *Le Cabinet du docteur Caligari*, *Nanouk l'Esquimau*, *Les Nibelungen*, *Le Dernier des hommes*, *Le Cuirassé Potemkine*, *La Ruée vers l'or*, *Folies des femmes*, *Le Mécano de la « General»*, *Entr'acte*, *Un Chien andalou*, *Octobre*, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *La Terre*, *La Grande illusion*, *La Règle du jeu*, *La Chevauchée fantastique*, *Le Grand dictateur*, *Citizen Kane*, *Ivan Le Terrible*, *Païsa*, *Le Voleur de byciclettes*, *Rashomon*, *Les Contes de la lune vague après la pluie*, *Mort d'un cycliste*, *Mon oncle*, *Hiroshima mon amour*, *L'avventura*, *La dolce vita*, *Les 400 coups*, *A Bout de souffle*, *Rocco et ses frères*, *Mère Jeanne des Anges*, *Psychose*, *L'Année dernière à Marienbad*, *Viridiana*, *West Side Story*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Huit et demi*, *Tom Jones* et beaucoup d'autres encore) et à la présentation de quelques termes de large circulation relatifs à la technique et l'esthétique du film (« anamorphose », « animation », « bande sonore », « box-office », « cadre », « contre-champ », « comédie », « copie de travail », « dolly », « documentaire », « écran », « expressionnisme », « filmologie », « photogramme », « free-cinéma », « gag », « montage », « objectif », « producteur », « profondeur de champ », « réalisateur », « scénariste », « surréalisme », « travelling », etc., etc.) presque tout se justifie et se trouve à sa place dans l'économie de l'ouvrage. De la sorte, le lecteur a la possibilité d'obtenir une image globale sur les vraies dimensions du phénomène cinématographique.

A cause des limites imposées par l'espace typographique, les auteurs ont été obligés

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de renoncer à quelques intentions initiales, en éliminant toutes les références regardant les personnalités du domaine de la production et aussi celles du scénario, de la scénographie et de la musique de film, mais cette circonstance ne minimise aucunement de pareilles contributions à la réalisation de la synthèse cinématographique.

Si nous éprouvons le désir de comparer ce dictionnaire à d'autres travaux du même genre, parus dans la littérature du cinéma, nous pourrons dire d'emblée que C. Cristian et B. T. Rîpeanu ont adopté une formule semblable à celle proposée par Jean Mitry, dans son très connu *Dictionnaire du cinéma*. Cette formule ils l'ont entièrement assimilée et adaptée aux rigueurs imposées par leur propre essai. De même que dans le *Dictionnaire* de Mitry, on voit se développer dans l'ouvrage qui nous intéresse une façon d'aborder le phénomène cinématographique qui couvre plusieurs directions d'investigation.

Personnalités de réalisateurs, films qui sont devenus fondamentaux pour l'évolution du septième art, courants et écoles nationales représentent, chacun à part et tous ensembles, autant de repères utiles, capables de révéler la réelle capacité de sélection des deux auteurs. En ce qui concerne les paragraphes dédiés aux très grands cinéastes ou bien aux chefs d'œuvre, les auteurs ont su trouver les modalités les mieux indiquées pour étayer leurs idées et opinions, en citant à l'appui des théoriciens et critiques réputés en choisissant avec à propos les références extraites des travaux de: Guido Aristarco, André Bazin, Luis Buñuel, Lotte Eisner, Bela Balász, Pierre Leprohon, Georges Sadoul, Paul Rotha, Robert Flaherty, Serge Eisenstein, René Jeanne, Charles Ford, Karel Reisz, Lindsay Anderson, etc.

Enfin, les auteurs ont senti le besoin d'ajouter à leur ouvrage une chronologie et le palmarès des œuvres marquantes, capables d'offrir au lecteur un instrument pour mieux apprécier la valeur artistique. Dans ce but, ils ont extrait les premiers titres (les « chefs-d'œuvre ») inscrits sur la liste rédigée par Jean Mitry; ensuite ils ont eu recours au référendum organisé en 1958, à l'occasion de l'Exposition Mondiale de Bruxelles, aux classements de la revue *Sight and Sound* de 1952, 1962 et 1972 et aux classements concernant les meilleures comédies, les documentaires et les films d'animation.

Véritable événement, la parution, parmi les publications roumaines de cinéma, de l'encyclopédie de poche que nous sommes en train d'analyser a accordé naturellemen' une place privilégiée au cinéma autochtone. Dans ce sens, elle constitue un précieux moyen d'information pour le lecteur étranger qui se voit mettre à sa disposition les plus importantes données de 75 années — déjà dépassées — de la cinématographie roumaine.

Bien sûr, comme la majorité des œuvres de ce genre, le « Dictionnaire du cinéma » de C. Cristian et B. T. Rîpeanu n'est pas exempt de quelques imperfections. Il y a certaines omissions — plus ou moins regrettables — ou des interprétations discutables, mais ces petits défauts ne comptent pas à côté dés qualités réelles d'un ouvrage depuis longtemps attendu et qui a été très bien reçu par les cinéphiles de notre pays.

Olteea Vasilescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÉÂTRE

BIBLIOGRAPHIE

FELIX ADERCA, *Teatru*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1974, 376 p.

BOGDAN AMARU, *Goana după fluturi*, Bucarest, Ed. Minerva, 1973, 208 p.

AUREL BARANGA, *Teatru*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 596 p.

AUREL BARANGA, *Teze şi paranteze*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 256 p.

AUREL BARANGA, *Simfonia patetică*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 160 p. (Collection « Rampa »).

ION BĂIEŞU, *Cine sapă groapa altuia*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 272 p.

MIHAI NEAGU BASARAB, *Teatru*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1974, 60 p.

I. L. Caragiale interpretat de..., étude introductive, choix des textes, tables chronologiques et bibliographie par Liviu Călin, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 294 p. (Collection « Biblioteca critică »).

PAVEL CÂMPEANU, *Oamenii şi teatrul, privire sociologică asupra publicului*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1973, 294 p.

ŞERBAN CIOCULESCU, *Caragialiana*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 390 p.

N. D. COCEA, *Teatru*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1973, 376 p.

I. CONSTANTINESCU, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucarest, Ed. Minerva, 1974, 356 p.

SILVIA CUCU, *Teatrul european în secolul al XIX-lea, Realismul*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1974, 207 p.

OVIDIU DRIMBA, *Teatrul de la origini pînă azi*, Bucarest, Ed. Albatros, 1973, 432 p. (Collection « Lyceum »).

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Sofocle şi condiţia umană*, Bucarest, Ed. Albatros, 1974, 188 p.

VICTOR EFTIMIU, *Opere*, vol. 5, *Comedii provinciale şi drame istorice*, Bucarest, Ed. Minerva, 1973, 480 p.

M. EMINESCU, *Articole şi traduceri*, I, *Articole literare, cronici dramatice, E. Th. Rötscher: Arta reprezentării dramatice* (Traduction). Édition critique par Aurelia Rusu. Introduction par Aurel Martin. Bucarest, Ed. Minerva, 1974, 600 p.

RADU IONESCU, *Scrieri alese*, édition parue par les soins, avec une préface, des notes et une bibliographie de Dumitru Bălăeţ, Bucarest, Ed. Minerva, 1974, 532 p. (Collection « Restitutio »).

NICOLAE IORGA, *Teatru*, édition parue par les soins de Victor Iova, préface de Mircea Vaida, Bucarest, Ed. Minerva, 1974, 572 p.

Istoria teatrului în România, tome IIIe (1919—1944), Bucarest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1973, 624 p.

Jienii, teatru popular haiducesc, édition parue par les soins de Horia Barbu Oprişan, préface de Eugen Barbu, Bucarest, Ed. Minerva, 1974, 234 p. (Collection « Meşterul Manole »).

DAN A. LĂZĂRESCU, *Introducere în shakespearologie*, Bucarest, Ed. Univers, 1974, 662 p.

CORNELIU LEU, *Femeia fericită*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 160 p., (Collection « Rampa »).

IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc*, tome 5^{e}, Bucarest, Ed. Minerva, 1974, 568 p.

TEODOR MAZILU, *Frumos e în septembrie la Veneţia*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1973, 352 p.

OCTAV MĂGUREANU, *Trapezăria*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1974, 398 p.

AL. MIRODAN, *Teatru, trei simple texte antifasciste*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1973, 122 p.

CAMIL PETRESCU, *Jocul ielelor*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 180 p. (Collection « Rampa »).

VIRGIL PETROVICI, *Lumină şi culoare în spectacol*, Bucarest, Ed. Albatros, 1974, 216 p.

DUMITRU RADU POPESCU, *Piticul din grădina de vară*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973, 110 p. (Collection « Rampa »).

DUMITRU RADU POPESCU, *Teatru*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1974, 322 p.

RADU POPESCU, *Cronici dramatice*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 230 p. (Collection « Masca »).

TITUS POPOVICI, *Puterea şi Adevărul*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973, 102 bp. (Collection « Rampa »).

LUCIAN RAICU, *Gogol sau fantasticul banalităţii*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1974, 430 p.

ION MARIN SADOVEANU, *Istoria universală a dramei şi teatrului*, texte choisi et établi, notes et préface par I. Oprişan, tomes Ier—IIe, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 780 p. (Collection « Masca »).

ION SAVA, *Măşti*, préface de Ileana Berlogea, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1973, 480 p.

AMZA SĂCEANU, *Faţa văzută şi nevăzută a teatrului*,

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, p. 105—110, BUCAREST, 1975
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 280 p. (Collection « Masca »).

AMZA SĂCEANU, *Teatrul în cetate*, Jassy, Ed. Junimea, 1974, 260 p.

MIHAI SĂULESCU, *Versuri—Teatru—Articole*, édition parue par les soins, avec des tables chronologiques, notes et bibliographie de Elena Gronov-Marinescu, préface de Const. Ciopraga, Bucarest, Ed. Minerva, 1974, 396 p. (Collection « Restitutio »).

VALENTIN SILVESTRU, *Caligrafii pe cortină*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 168 p. (Collection « Masca »).

MARIN SORESCU, *Setea muntelui de sare*, théâtre, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1974, 22 p.

MIRCEA ŞTEFĂNESCU, *Teatru*, introduction par N. Carandino, Bucarest, Ed. Minerva, 1973, 444 p.

Teatru american — 300 de ani în trei piese de teatru, choix des textes et traduction par Mihnea Gheorghiu, Cluj, Ed. Dacia, 1973, 328 p.

Teatru expresionist german, choix, préface et tables chronologiques par Ileana Berlogea, Bucarest, Ed. Univers, 1974, 380 p. + LVI.

LEONIDA TEODORESCU, *Podul fără felinar*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1974, 200 p.

G. M. ZAMFIRESCU, *Teatru — Mărturii în contemporaneitate*, 2 volumes, édition parue par les soins et avec une préface de Valeriu Râpeanu, Bucarest, Ed. Minerva, 1974, 1050 p.

ION ZAMFIRESCU, *Probleme de viaţă, teorie şi istorie teatrală*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1974, 224 p. (Collection « Minerva »).

MUSIQUE

GEORGE BĂLAN, *Cazul Schoenberg*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 222 p. + bibliographie + l'analyse des œuvres + ill.

WILHELM G. BERGER, *Muzica simfonică*, tome IIIe — Guide, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 338 p. + index des noms et des ouvrages + annexe avec les exemples musicaux.

GEORGE BREAZU, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, tome IIIe, édition parue par les soins et avec une préface de Gheorghe Firca, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 459 p. + exemples musicaux + ill.

DUMITRU BUGHICI, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, préface de Ion Dumitrescu, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 353 p. + exemples musicaux.

T. T. BURADA, *Opere*, tome Ier, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, édition parue par les soins et avec une introduction de Viorel Cosma. 315 p. + exemples musicaux + bibliographie + ill.

GHEORGHE CIOBANU, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 439 p. + bibliographie + ill. + exemples musicaux.

NINA CIONCA, *Ciprian Porumbescu*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 294 p. + ill.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii româneşti*, tome IIe, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 214 p. + tables chronologiques + bibliographie + index des noms + ill. + exemples musicaux.

GEORGE ENESCU, *Scrisori*, tome Ier, édition critique par Viorel Cosma, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 418 p. + ill. + bibliographie.

CLEMANSA-LILIANA FIRCA, *Direcţii în muzica românească, 1900—1930*, Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1974, 157 p. + bibliographie + résumé en français + index des noms + exemples musicaux.

ION GRECU, *Folclor muzical din Argeş ⟨Studiu şi culegere⟩*, Préface de Tiberiu Alexandru, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 116 p.

ALFRED HOFMANN, *Repere muzicale*, Bucarest Editura Muzicală, 1974, 422 p. + catalogue de' la création de l'auteur + ill.

D. G. KIRIAC, *Pagini de corespondenţă*, édition parue par les soins, avec une préface et des annotations de Titus Moisescu, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 345 p. + chronologie de la correspondance + ill.

TRAIAN MÎRZA, *Folclorul muzical din Bihor ⟨Studiu şi culegere⟩*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 427 p.

DORU POPOVICI, *Arta trubadurilor*. Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 170 p. + bibliographie + + exemples musicaux.

GEORGE SBÂRCEA, *Cînd Dunărea era albastră*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 348 p.

GEORGE SBÂRCEA, *Jazzul, o poveste cu negri* et *Mic dicţionar al jazzului*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 347 p. + bibliographie sélective de la littérature du jazz + ill.

MIRCEA ŞTEFĂNESCU, *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 347 p. + index sélectif des noms et des ouvrages + exemples musicaux.

STENDHAL, *Vieţile lui Haydn, Mozart şi Metastasio*, Traduction de Bogdan Moroianu, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 286 p. + exemples musicaux.

ZENO VANCEA, *Studii şi eseuri muzicale*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 310 p. + bibliographie + exemples musicaux.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DRAGOŞ VITENCU, *Pasionata viaţă a lui Ciprian Porumbescu*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 168 p. + ill.

CONSTANTIN ZAMFIR, *George Dima*, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 241 p. + bibliographie + exemples musicaux + ill.

* * * *Cultura socialistă in România*, Bucarest, Editura Politică, 1974, 315 p. (Chapitre: Elena Zottoviceanu, *Muzica*, p. 236—260).

* * * *Portrete şi autoportrete*. Edition parue par les soins de Dan Smântânescu, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 429 p. + ill.

* * * *Studii de muzicologie*, tome X^{e}, coordination scientifique: Elena Zottoviceanu, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, 310 p. + ill. + exemples musicaux.

CINÉMA

D. I. SUCHIANU, *Cinematograful, acest necunoscut* (I) *Funcţiile cuvintului in film*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, 188 p.

CORNEL CRISTIAN, BUJOR T. RÎPEANU, *Dicţionar cinematografic*, Bucarest, Ed. Meridianc, 1974, 506 p.

ŞT. OPREA, *Filmul, vocaţie şi rutină — Teme şi profiluri —*, Jassy, Ed. Junimea, 1974, 280 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISQUES DE MUSIQUE ROUMAINE

ANATOL VIERU

— *Clepsidra I* pour orchestre et trompette
— *Clepsidra II* pour orchestre, chœur, flûte de Pan et tympanon

— Orchestre de la Radiodiffusion roumaine dirigée par Ludovic Baci. Solistes: Tănase Bucătaru, trompette (I), Gheorghe Zamfir, flûte de Pan (II), Toni Iordache, tympanon (II). Chœur de chambre « Madrigal » dirigé par Marin Constantin (II).

Les deux *Clepsydres* pourraient être considérées dans leur projet comme les résultats d'une recherche sur la temporalité de la forme musicale. Tandis que la forme traditionnelle — à travers ses formes concrètes — suppose la perception d'un seul plan temporel qui peut être suivi seulement dans ses modifications successives, Vieru propose la perception de trois plans superposés. Le premier plan est un *Perpetuo*, strictement calculé afin que l'écoulement des événements sonores soit presqu'imperceptible; le deuxième plan, celui des *Ephémérides* (petites sections aléatoires, très riches en sonorités rares), signifierait les événements quotidiens qui font perceptibles le temps objectif; enfin, les solos (aléatoires) (trompette dans *Clepsidra I*, flûte de Pan et tympanon dans *Clepsidra II*) ont le caractère des grands événements imprévus et inoubliables.
La réalisation du disque dans l'ensemble est excellente.

STM — E C E 0952

GEORGES ENESCU

— *Dixtuor pour instruments à vent*
Nicolae Alexandru et Mihai Teodorescu, flûtes; Pavel Tornea, cor anglais; Constantin Ungureanu et Constantin Cernăianu, clarinettes; Constantin Iliuţă, hautbois; Emil Biclea et Gheorghe Popa, bassons; Ion Bădănoiu et Paul Staicu, cors.
— *Symphonie de chambre pour 12 instruments solistes*
Valentin Gheorghiu, piano; Ştefan Gheorghiu, violon; George Popovici, alto; Radu Aldulescu, violoncelle; Virgil Damaschin, contrebasse; Nicolae Alexandru, flûte; Ion Danie, hautbois; Pavel Tornea, cor anglais; Octavian Popa, clarinette; Emile Biclea, basson; Liviu Obreja, trompette; Ion Bădănoiu, cor.
Ensembles dirigés par Constantin Silvestri.
Ce disque est une réédition des disques parus après l'événement du 18 juin 1956, quand Silvestri avait révélé au public roumain les deux œuvres énesciennes dans un concert commémoratif.
L'interprétation de Silvestri est profondément originale. On doit souligner la manière dont il fait surgir des timbres rares de l'orchestre ou détacher la ligne d'une mélodie par une subtile composition des intensités — tel le solo sophistiqué de trompette et celui — caché — du violon dans le final de la *Symphonie de chambre*.
La virtuosité des instrumentistes et leur maléabilité dans l'ensemble, ainsi que la réalisation du disque permettent de considérer la présente version du *Dixtuor* et de la *Symphonie de chambre* dans le vision de Silvestri comme une version de référence, d'autant plus qu'il n'y a aucune version imprimée dirigée par Georges Enesco.

STM — E C E — 01046

ZOLTÁN ALADÁR

— *Symphonie pour grand orchestre*

TERÉNYI EDE

— *Pasărea măiastră (La « Maiastra »)*, poème symphonique

CSÍKY BOLDIZSÁR

— *Deux pièces pour orchestre*
— Orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj, dirigé par Emil Simon.

La conception du disque est très réussie. On y trouve réunies trois pièces par des compositeurs magyars d'origine mais de formation roumaine. Ces pièces, qui font preuve de force créatrice, répandent une atmosphère très ressemblante, bien que la personnalité des auteurs est évidente. Les caractères de ces compositions semblent se compléter.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La symphonie pour grand orchestre de Zoltan Aladár se déroule tel un immense requiem dont les timbres des voix humaines sont absentes. Le monothématisme (qui est propre à toutes les trois pièces ci-imprimées) trahit l'influence franckienne. L'idée centrale impose sa présence qui devient obsédante comme un thème de passacaille.

La musique du poème symphonique de Terényi Ede décrit un arc. Le programme déclaré, inspiré d'un conte populaire recueilli par Petre Ispirescu, ainsi que l'idée génératrice — La « Maiastra » de Brâncuşi — justifient la forme : le début du conte plonge dans la fiction pour continuer avec des aventures possibles dans un monde réel ainsi qu'imaginaire et s'achève par de visions fantastiques. La reprise de l'idée initiale du chant de « La Maiastra » aboutit dans les deux dernières sections à un point culminant. Mais, bien que le poème s'achève de cette manière, il ne s'agit pas ici d'une « forme ouverte », suivant l'expression du compositeur Mihai Moldovan qui présente le disque. La notion de forme ouverte a dans l'esthétique contemporaine le sens d'indétermination virtuelle de la forme, celle-ci atteignant toutefois à une détermination actuelle, dans chaque interprétation ou perception. Au contraire, la forme de ce poème symphonique se renferme sur elle-même comme une grande forme ternaire, comme un arc qui engendre la tension de l'envol tout en impliquant la détente.

Dans les *Deux pieces pour orchestre* de Csíky Boldizsár, l'atmosphère unique provient du fait que les thèmes se développent d'un même germe qui a une grande puissance génératrice. On y remarque l'interprétation particulièrement expressive.

E C E 0645

ALBERT MÁRKOS

— *Symphonie concertante pour quintette d'instruments à vent, deux orchestres à cordes et percussion*

WILHELM DEMIAN

— *Concerto pour hautbois et orchestre*

— Orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj, dirigé par Mircea Cristescu (1) et Paul Popescu (2), soliste Martin Szövérdi.

La *Symphonie concertante* d'Albert Márkos, éclectique au meilleur sens de la notion, possède une force de communication toute particulière. Des timbres rares sont mis en évidence (on doit souligner la haute fidélité de l'enregistrement).

Le rhythme est très expressif, d'influence folklorique assimilé dans l'esprit de Stravinsky et Bartók. Il en est de même pour l'intonation. Le présentateur du disque, Francisc Laszlo, parle du chromatisme intégral du thème introductif dont l'atmosphère domine la *Symphonie*. Mais en l'occurrence le parcours thématique du chromatisme intégral n'a rien de commun avec l'esprit du sérialisme, puisque des centres de référence se forment en permanence ; c'est plutôt du modalisme qu'il s'agit. Quant à la manière de construction, le compositeur est fidèle à l'esprit classique de la symphonie concertante.

Wilhelm Demian utilise le hautbois en lui donnant l'éclat du soliste. Mais ce timbre, très caractéristique, étant tout le temps dans le premier plan, fini par imprégner la musique d'une monotonie étrange. Le compositeur tire partie de cette particularité dans la deuxième section — *Air* — ou la monotonie de la mélancolie est paradoxalement réalisée avec une grande force d'expression. Les réunions des timbres de la troisième section sont très réussies : hautbois et clarinette ou hautbois et trompette à sourdine ; le compositeur choisit les registres ou les timbres ne se mélangent pas mais ou ils se renforcent mutuellement d'une manière originale.

L'hautboïste Martin Szövérdi s'avère un instrumentiste de haute classe.

E C E 0819

A.J.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRINTED IN ROMANIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*
La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:
Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes.
Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales.
Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.
Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.
La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.
Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.*

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XII, P. 1—110, BUCAREST, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LEI 30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro